符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



巴黎符号学学派乐于研究
出现在一种意愿空间中
由颜色、线条和形式组成的游戏
所呈现的物质性和事实性

Ateliers de sémiotique visuelle

视觉艺术符号学

〔法〕安娜·埃诺 〔法〕安娜·贝雅埃 编
怀宇 译

四川大学出版社

符号学译丛

2014—2015年出版目录：

皮尔斯著，赵星植译：《皮尔斯论符号》
托多罗夫著，方芳译：《奇幻文学导论》
克里斯蒂娃著，张颖译：《诗性语言的革命》
佩特丽莉著，周劲松译：《符号疆界：从总体符号学到伦理符号学》
库尔、马格纳斯编，彭佳、汤黎等译：《生命符号学：塔尔图的进路》
艾赫拉特著，文一茗译：《电影艺术与符号学》
埃诺、贝雅埃编，怀宇译：《视觉艺术符号学》
宇波彰著，李璐茜译：《影像化的现代—— 语言与影像的符号学》
韦尔南著，曲辰译：《符用学研究》
莫利涅著，刘吉平译：《符号文体学》
贝尔金著，魏全凤译：《送礼的社会符号学》
谢赫特著，余红兵译：《符号学与艺术理论：在自足论和语境论之间》
文内尔著，魏伟译：《坠落的体育明星、媒介和名流文化》
艾赫拉特著，宋文译：《丑闻的力量：大众传播中的符号学与实用主义》

2016—2018年出版目录（略）


ISBN 978-7-5614-7955
9 787561 479551 >

定价：39.00元

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



巴黎符号学学派乐于研究
出现在一种意愿空间中
由颜色、线条和形式组成的游戏
所呈现的物质性和事实性

Ateliers de sémiotique visuelle

视觉艺术符号学

〔法〕安娜·埃诺 〔法〕安娜·贝雅埃 编
怀宇 译

四川大学出版社

责任编辑:王　冰
责任校对:吴近宇
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王　炜

图书在版编目(CIP)数据

视觉艺术符号学 /（法）埃诺，（法）贝雅埃编；怀宇译. —成都：四川大学出版社，2014.8
（符号学译丛 / 赵毅衡、唐小林主编）
ISBN 978-7-5614-7955-1

Ⅰ.①视… Ⅱ.①埃… ②贝… ③怀… Ⅲ.①视觉艺术—符号学—文集 Ⅳ.①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 184030 号

Sous la direction de
Anne Hénault et Anne Beyaert
Ateliers de sémiotique visuelle

四川省版权局著作权合同登记图进字 21-2014-146 号

书名　**视觉艺术符号学**
SHIJUE YISHU FUHAOXUE

编　者	〔法〕安娜·埃诺　〔法〕安娜·贝雅埃
译　者	怀　宇
出　版	四川大学出版社
地　址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发　行	四川大学出版社
书　号	ISBN 978-7-5614-7955-1
印　刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170 mm×240 mm
印　张	14.75
字　数	281 千字
版　次	2014 年 9 月第 1 版
印　次	2014 年 9 月第 1 次印刷
定　价	39.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:http://www.scup.cn

作者介绍

安娜·埃诺（Anne Hénault）：巴黎大学教授。她创办了《符号学文件》（*Actes sémiotiques*）（简报）和“符号学形式”（Formes sémiotiques）丛书，由法国大学出版社（PUF）出版。她在这套丛书中出版了《符号学要旨》（*Les enjeux de la sémiotique*）第一部和第二部，以及用于激情符号学基础研究的《能够就像是激情》（*Le pouvoir comme passion*）。法国大学出版社还在“我知道什么”（Que sais-je ?）丛书中出版了她的《符号学简史》（*Histoire de sémiotique*）以及她主持撰写的《符号学问题总论》（*Questions de sémiotique*）（2002）。

菲利克斯·蒂尔勒曼（Félix Thurlemann）：德国康斯坦茨大学（Université de Constance，Allemagne）教授，是格雷马斯在巴黎高等社会科学研究院（EHESS）建立的视觉符号研究室的主要负责人之一。

朱丽娅·塞里亚尼（Giulia Ceriani）：语言科学博士（巴黎高等社会科学研究院），是（意大利）锡耶纳大学（Université de Sienne）广告传播学教授。她在从事应用研究多年之后，于2001年创立了巴巴（BABA）研究所，这是一家总部设在米兰的国际研究与咨询服务公司（www. babaconsulting. com）。

吕西亚·科兰（Lucia Corrain）：她在波洛尼亚大学（Université de Bologne）讲授艺术符号学。她除了在如*Versus*、*Carte semiotiche*和*Visio*等一些专业杂志上发表文章外，还出版了《不可见之物符号学——夜间的绘画》（*Semiotica dell'invisible. Il quadro a lume notte*），Bologne Esculapio，1996。她主编了《阅读艺术作品》之二（*Legere l'oppera d'arte II*），Bologne，1999；《意义的表述——保罗·法布里关于符号学的对话》（*L'eloquio del sens. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*）（与Pier Luigi Basso合作），Milan，Costa et Nolan，1999；《斯托伊奇塔：画框中的天空》（*Victor I. Stoichita*，*Cieli in cornice*），Roma，Meltemi，2002。她主编的《视觉符号学：一种汇编》（*Semiotiche del visio*：*un'antologia*）（Roma，Meltemi）即将出版。

研究小组 μ（Group μ）（比利时列日大学诗学研究中心）：一直进行着美学、语言学、视觉和符号学方面的传播理论研究。研究小组 μ，主要是《普通修辞学》（*Rhétorique générale*）（1982）、《诗歌修辞学》（*Rhétorique de la poésie*）的作者。另外，弗朗西斯·埃德丽娜（Francis Edline）、让—马利·克林肯伯格（Jean—Marie Klinkenberg）和菲利普·曼盖（Philippe Minguet）还共同撰写了《论视觉符号——形象修辞学》（*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*）（1992）。

戈兰·索内松（Göran Sonesson）：他在格雷马斯参与下进行了博士论文答辩，是瑞典隆德大学（Université de Lundt）教授。他有关视觉行为的研究，试图综合巴黎符号学学派、研究小组 μ 和受皮尔斯影响的美国学派三方面的研究成果。

让·菲塞特（Jean Fisette）：加拿大蒙特利尔魁北克大学文学系教授。他讲授魁北克文学并从事符号学研究。他是皮尔斯符号学的研究专家，他主要出版了《皮尔斯符号学导论》（*Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*）和《意指语用学》（*Pour une pragmatique de la signification*），该书后面附有翻译成法文的皮尔斯文章选编。

让—弗朗索瓦·博尔德龙（Jean—François Bordron）：巴黎第三大学（新索邦大学）讲师（相当于我国大学中的副教授职称——译者注）。他讲授符号学与美学。他主要出版了《笛卡尔——话语思维的符号学限制研究》（*Descartes. Recheches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive*）。他的研究工作主要集中在话语理论、美学和视觉世界的符号学方面。

让—马利·弗洛克（Jean—Marie Floch）：格雷马斯的学生，同时从事符号学方面的咨询、教学与研究工作。在“符号学形式”丛书中，他出版过《符号学、营销学与传播学》（*Sémiotique, marketing et communication*）（1990，2003 年第 4 版）、《视觉同一性》（*Identités visuelles*）（1995）和《〈丁丁在西藏〉新读》（*Une lecture de《 Tintin au Tibet 》*）（1997）。

奥迪勒·勒·盖恩（Olide Le Guern）：吕米耶—里昂大学（Université Lumière—Lyon）讲师，讲授普通符号学和图像符号学。她的研究方向主要涉及绘画，也涉及艺术作品的空间位置研究以及由她提出的特定群体（无视力人群）的媒介问题和使用多媒体载体的问题。

保罗·法布里（Paolo Fabbri）：威尼斯大学建筑学院教授，他在多所意大利大学、美国大学、加拿大大学和法国大学讲学，而主要在巴黎高等社会科学研究院和国际哲学学院从教。他从 1991 至 1996 年主持巴黎意大利文化学院和



当代思想学院（巴黎第七大学）的工作。他发表过多种语言的文章和著述，主要包括2003年出版的《符号学转折》（*La svolta semiotica*）（第三版）、《时间符号》（*Segni del tempo*）和《巴别塔的颂词》（*Elogio di Babele*）（第二版）。

安娜·贝雅埃一热斯兰（Anne Beyaert-Geslin）：语言科学与艺术批评博士，她在利摩日大学（Université de Limoges）和巴黎第一大学（先贤祠一索邦大学）讲授视觉符号学，发表过40余篇主要有关20世纪艺术的文章并参与多部集体著作的撰写。她参与（利摩日）符号学研究中心和（巴黎）图像研究中心的工作，并主持由法国科学研究部资助的巴黎视觉研究日工作。

今日符号学

（代序）

巴黎符号学学派在各种意指系统中进行的研究，突出地表现出方法显明、成果可证、观点确定等特点。它涉及的是“一项科学类型的计划，其目的是发现”（格雷马斯为安娜·埃诺所著《符号学要旨》写的前言，该书第5页）。因此，符号学的各种发现，构成了一种积累的学识。

“积累的学识”这一概念，指的是认识进步的一种科学概念，它对立于文学引导其学识沿革的方式。在科学家看来，新的发现在于减弱所涉及的学科至此所接受的一些结果，但却是在该学科的基础知识与方法的连续性中实现这种减弱的。一种发现，哪怕是“革命性的”发现，完全颠覆一门学科的坚固核心，即完全颠覆共有知识的基石和导致产生这类发现的合理性是很少见的。一项重大突破的发现者，并不在意使他可能成为一种完美开端的新颖性，他的目标是终止无知，纠正先前的错误，并因此以相同的方式记入其学科的过去和未来。

相反，文学工作更依赖于方式和现象，它并不把建立学识作为目标，而是拒绝和忘却先前那一代人的做法与结果。文学工作打算借助引入——有时是相当快和即兴地引入——一些启发性模式来“革新”其领域，而那些启发性模式都来自属于艺术运动或属于或多或少外在于文学思维的一些学科的发展。

近年来，对于文学文本的各种“探索”（精神分析学的探索或语言学的探索）并没有突破这种趋势，而且，因为“革新”的需要及时地放弃了这些探索，而代之以来自认知、数字或由“时代精神”所决定的其他方面的概念。就像索绪尔一样，格雷马斯也曾习惯于讥讽那些文学随笔作者的这种怪癖，他说“他们不知道自己在做什么”。

最近，数学家罗朗·拉福格（Laurent Lafforgue）（数学费尔德奖获得者）举办了一次关于“传统与丰富性：一位数学家的观点”的报告会，该报告会涉及数学方面的一些问题，也让人想到可适用于符号学发展：需要很长的时间和几代研究者（他们当中许多还不为人所知）的努力，才能正确地建立一种新的

数学概念。相同的现象，在符号学基础概念的建立和整理方面［例如1980年出现的传递性（transitivité）概念］也被人注意到了。这些概念出于符号学方面的考虑是必要的，但它们仍未定型，还不具有操作性概念的地位。还必须通过几代研究者的努力，才能使它们达到可与元言语活动的解释能力和启发性相比的可靠程度。在此，我们想到的是诸如“模态”（modalités）、“叙述图示”（schéma narratif）或“符号学矩阵”（carré sémiotique）等概念，这些概念至少浓缩了20世纪80年代以来的研究成果。

在符号学的发展之中，恰恰有一种内在的、与引导研究者和限定他们应该（或能够）在特定时刻处理问题的“时代精神”非常不同的需要。这种学识随着可与那些重大数学问题相比的一些相继出现的问题的解决而不断积累，那些数学问题在世界的某个地方和在世界科学“大家庭”内部得到最终解决之前，常常需要跨越几个世纪。所以，每当我们看到在今天的中国不断有认真而严肃的研究小组出现的时候，我们就非常高兴：研究手段的加强，滋长了我们通过解决那些至今未能解决的问题而看到最终出现新的符号学解释的希望。《视觉艺术符号学》属于相同的脉络，它指明了视觉话语处理实践的最新发展，这种实践被认为是言语活动科学的重大成就之一。图像符号学，由于它适用于这一学科的传统模式，所以，它就更为重要。它赋予了建构视觉生产的造型层所需要的标示性标记手段。我们曾注意到，人类学最为当前的（尤其是对于大洋洲和土著澳大利亚人的）研究工作，从尊重这些程序中获得了它们的启发力量；惟独这些程序可以让我们解开来自原始艺术的像似符的难懂之处。而且，按照另外的观念，视觉符号学还表现为像是一种必要的和不可避免的学问，它对于营销学和广告世界，或在更为寻常的用图像来说服人的时候，显得尤为重要。

安娜·埃诺[①]

2009年9月21日

（怀宇译）

---

① 安娜·埃诺现为国际符号学学会（IASS）副主席。——译者注



代号及缩写

N. B.	Nym Bandak
Dictionnaire 1979	*Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, A. —J. Greimas et J. Courtès, Paris, Hachette, 1979 ;《符号学：言语活动理论的系统思索词典》（格雷马斯与古尔泰斯合著）（译者在书中将其直接采用《符号学词典》这一译名，1979）
Dictionnaire 1986	*Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, A. —J. Greimas et J. Courtès (sous direction de), Paris, Hachette, 1979 ;《符号学：言语活动理论的系统思考词典》（译者在书中将其直接采用：《符号学词典》这一译名，1986）
EHESS	École des Hautes Etudes en Sciences sociales de Paris：巴黎高等社会科学研究院
A. —J. Greimas	格雷马斯
A. H.	安娜·埃诺
Questions sém	*Questions sémiotiques*, Anne Hénault（dir.），Paris, PUF, 2002 ：安娜·埃诺（主编）《符号学问题总论》）
*	Terme métalangage, généralement abordé dans les mots clés et à vérifier dans *Dictionnaire* 1979 ；元言语活动术语，一般都在关键词语中斟酌过，并可在 1979 年版的《符号学词典》中加以核对

目 录

第一部分

第二部分

第三部分　研究现状

绪 论

安娜·埃诺

> 语言的实体是只有把能指和所指联结起来才能存在的。……人们往往把这种具有两面性的单位比之于由身躯和灵魂构成的人……比较正确的是把它比作化学中的化合物，例如水。水是氢与氧的结合，分开来考虑，每个要素都没有任何水的特性。①
>
> ——F. 德·索绪尔《普通符号学教程》，Paris，Payot，1955，p. 145

图像的多样性、技术的新颖性和西方社会的文化要求，都给符号学带来了压力，但它还是应该扛得住图像所引起的晕眩并确保借助于理论思考所获得的考据学上的严肃性。实际上，符号学已经发现和证实，人类的交际尽管是感人的和富有激情的，但其主要内容还是转移到了意指的一种抽象的、非常简单的层面。它的基本和首要的设想，是描述可以说是属于"人类学的"一种抽象层面，因为在这个层面上，人类的所有文化②以及言语活动的几乎是普遍性的规则即言语活动的共同概念③，最终都会展现出来。

符号学，只不过是一种朴实和严肃的人文科学，它对立于在符号（signe）一词成为时髦的整个时期，人们于符号学名下不幸看到的遍地开花、红极一时

① 此处采用的是高名凯译《普通语言学教程》的相关译文（商务印书馆，1982年版）。——译者注

② 这包括两类文化：一类是来自带有人种—符号学传播特征和很强社会凝聚力的诸多社会的文化，这类文化继续调用一些原始语言，而这些语言则非常接近于它们的叙述功能、整体性功能和集体功能；另一类是达到了工业社会的社会符号学阶段的文化，在这类文化中，各种言语活动变得更为多样化、更为个体化和更富有游戏性。

③ 参阅1979年版《符号学，言语活动理论的理性思索词典》的"Universaux"（"共同概念"）词条。这一著作此后就简称为《符号学词典》，1979版。

的“高谈阔论”(blablalogie)[1]。它的所有理论定位，都是依据理性方式所获得的种种发现的链式连接的结果，因为在符号学中，“理论”概念包含着与20世纪初期科学理论[2]相同的认识论类型。并且，符号学完全像心理学那样，虽然曾在长时间内与文学相提并论，并在此后被接受为科学学科，但它的志向则是在科学研究之中获得应有的位置。作为带有固定的重新评价作用的显性理论，即作为以相同的方式被应用于世界所有研究中心的一种显性方法，它只是在1970年之后，才对科学地研究非词语言语活动特别是视觉表达的可能性形成了一些观点。在这一方面，符号学所依随的是日内瓦学派的观点（F. 德·索绪尔《普通语言学教程》，*Cours de linguistique générale*，1906—1911）、哥本哈根学派的观点［叶姆斯列夫[3]、乌达尔（H. J. Uldall）：《言语活动理论导论》，*Prolégomènes à une théorie du langage*，1943］和布拉格学派的观点（其中包括特鲁别茨柯伊[4]的“现时音位学”，见于《心理学学报》，*Journal de psychologie*，n°30，1933）。

实际上，正是在1970年，格雷马斯[5]重申了这种扩张的合理性[6]，并借设

---

① 该词是从瓦莱里（P. Valéry）《笔记》（*Cahiers*）一书中借用而来的。一个很好的研究课题：20年来自以为在符号学名下可以断言和发表不论什么东西的所有词语妄想。在符号学上，弄虚作假之作，比起需要毅力完成的著述例如这部《笔记》，在数量上多得多，并且流传更广。如此多的滥用以至产生了它们的矫治方法，并且在世界范围内，有见识的读者已经形成了特定的能力，他们不再被人利用和蒙骗。

② 我们在《符号学简史》（*Histoire de sémiotique*，Paris，PUF，« *Que sais－je ?* »，n°2691，1992，p. 3－77）一书中曾用很长篇幅探讨过这个问题。但是，我们必须立即补充：符号学既不是一种实证论，也不是一种原始的唯理论。一部像《符号学简史》那样的著述，应该努力去揭示围绕着这门学科初创时的种种不足和猖獗一时的各种偏见之错误——尤其是有关其与艺术之间关系的偏见之错误，因为我们将尽力具体指出，这门学科在今天是如何处理感官和感觉表达的视觉表现力的，这项研究工作是多么远离人们有时想将其简化为逻辑学家和二元论的可笑做法的。

③ 叶姆斯列夫（Louis Hjelmslev，1899－1965）：丹麦著名语言学家，对符号学基础理论的发展做出了卓越贡献。——译者注

④ 特鲁别茨柯伊（Nicolas Sergeievitch Troubetzkoy，1890－1938）：俄国语言学家，对音位学做出了卓越贡献。——译者注

⑤ 格雷马斯（Algirdas Julien Greimas，1917－1992）：立陶宛裔法国语言学家、符号学家。——译者注

⑥ 1970年10月在米兰会议上的报告，后经整理，以《符号学与社会交际》（« sémiotique et communications sociales »）为题发表，见格雷马斯《符号学与社会科学》（*Sémiotique et sciences sociales*）一书，巴黎，Seuil，1976，p. 45－50。我们将在本书《附言》中尽力指出格雷马斯的符号学理论的建立、应用以及其在传播方面所起的决定性作用。

立第一个“视觉符号学研究室”[①] 来证实他的断言具有可操作性。从那时起，对于图像和一般视觉艺术的探索，便借助一些具体研究而得到了持续的发展。让-马利·弗洛克的三项研究成果[②]于 2002 年被收录进了集体著述的《符号学问题总论》一书之中，同时收录的还有埃利克·贝尔坦（Eric Bertin）和马纳尔·阿马（Manar Hammad）近期的研究成果（第 170～224 页）。这几项分析均采用了分析已有的符号学的传统做法。但是，所有这些（在我们看来，它们构成了视觉符号学的一种教科书，要想使这一学科具有真正的能力就必须依据这种教科书）还缺少一种专业的分析，那便是菲利克斯·蒂尔勒曼在其《保罗·克莱》[③] 一书中所做的分析。这涉及对画作《神话花》（*Blumen-Mythos*，1918）的分析。这一分析在本书的开头被重新收录，可以使读者在参照“标准的符号学”较为规则的做法的同时，为本汇编第三部分研究成果做出明确的定位［人们习惯上用“标准的符号学”这种表达方式来指差不多 25 年来的研究成果，这种研究始于 1956 年，曾经历了格雷马斯首先在普瓦捷、后在巴黎相继于雷蒙-普安卡雷学院（Institut Raymond-Poincaré）和高等社会科学研究院主持的语言-符号学研讨班的发展。这些研究小组吸收了来自世界五大洲的研究者，形成了后来所谓的巴黎符号学学派］。

读者在阅读本书目录时肯定会注意到，我们赋予了“视觉艺术”一种非常宽泛的概念：保罗·克莱的两幅水彩画（第二幅是由保罗·法布尔分析的），有埃雷特（G. D. Ehref）版画作插图的利内生物体系[④]的系统，几幅马蒂斯[⑤]（1911—1912）的绘画，几幅与巴黎高档时装的布料照片有关的古典作品［让·埃（Jean Hey）（即穆兰主人[⑥]）和尼古拉·雷尼耶[⑦]，1626］，亚当·埃

---

① 这一研究汇集了德尼·阿尔坎（Denis Alkin）、阿兰·德韦斯（Ada Dewes）、让-马利·弗洛克、迪亚纳-吕茨·佩索阿·德·巴罗斯（Diana-luz Pessoa de Barros）、菲利克斯·蒂尔勒曼、阿兰·韦尔吉奥（Alain Verguiaud）等人。

② 其首次发表于让-马利·弗洛克所著《眼睛与精神的小神话》（*Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*），Paris-Amsterdam，Hadès-Banjamins，1985。

③ 菲利克斯·蒂尔勒曼著《保罗·克莱——三幅绘画作品的符号学分析》（*Paul Klee. Analyse sémiotique des trois peintures*），Lausanne，L'Âge d'homme，1982。

④ 利内（Carl von Linné，1707-1778）：瑞典医生和植物学家。——译者注

⑤ 马蒂斯（Henri Matisse，1869-1954）：法国画家、雕塑家。——译者注

⑥ 穆兰主人（le Maître de Moulin）：人们习惯用这一名称来指穆兰大教堂里的三联画《圣母加冕》（*Le couronnement de la Vierge*）（约 1498 年）的作者，人们对其真正的作者有过各种推测。——译者注

⑦ 古拉·雷尼耶（Nicola Régnier，约 1588—1667）：法国巴洛克派画家。——译者注

尔森海默[①]的《逃亡埃及》（*La fuite en Egypte*），伊门多尔夫（J. Immendorf）1970至1990年间一定数量的不寻常的广告——这种类似拍卖估价师提供的名单，就是这本《视觉艺术符号学》中所介绍的具体研究的目录，它可能使人以为，这门学科只考虑绘画图像和平面能指（在二维载体上实现的视觉文本）。我们要立即指出的是，这种界限并没有在长时间内得到保持，并且，视觉符号学经常面对空间中的新对象：表现艺术、装配艺术、数字图像。实际上，这本书本想包含所有类型的视觉影像（例如实心雕塑或可居住的雕塑，著名的城市规划性建筑物和概念性建筑物，用于礼仪的空间[②]、演出场面、仪式组织），它们有一些是借助三维或多维的能指来实现的。

将多种视觉对象汇集在一起，在任何人看来，其潜在的必要性都不是什么秘密：在做任何实际考虑之前，首先是想借助这些多样的、著名的"视觉文本"，来揭示视觉能指的抽象的和特征性的常项内容，因此，这种必要性也就是借助论证来找出作为表达平面各个单位和这些单位链式连接模式之基础的那些组织规则，甚至是组织规律。

作为所指海洋中的潜水员，符号学家同时也是考古学者[③]和古文字学者，他恰恰是借助为了不让自己完全听命于其个人主观看法或其人种一中心主义而刻苦学习的一些启发性学科知识，来使自己能够破译不同于自己思想世界的文化对象。除了神秘的肖维石窟（grotte Chauvet）的史前石刻画、高加索的礼拜毯、北澳大利亚的卡卡杜（Kakadou）岩洞石刻或是墨洛温王朝石棺上铭刻的几何图形浮雕之外，视觉对象的具体出现总是与一系列痕迹、形式和（或）颜色的事实性一起存在于特定空间中的。而且，正是这种纯粹的造型能指，是符号学今后依据的严格的视觉特点，或宽泛地讲是依据的感知特点，在参照已经完成的广泛研究成果的基础上来处理的。

当然，符号学的现时成果仍然是分散的，而且也是有限的。这些成果就像是一种大的（还不完整的）拼图游戏的零散板块，不过，这种游戏在面对一些

---

① 亚当·埃尔森海默（Adam Elsheimer，1578—1610）：德意志画家、雕塑家。——译者注

② 参阅马纳尔·阿马关于"日本茶道"的研究（见《符号学问题总论》，第199～244页），以及这位建筑符号学家此类全部著述。这类分析在70年代初已经开始，但说实在的，在理论性或经验性很强的符号学分析的死板缓慢与我们最为发达的社会所特有的、完全交与媒体操控和对于图像的快而真实的消费急躁性之间，有着越来越大的差距。那些更为传统的社会继续在生产慢速图像，而图像带有被看作是可持续的真实，并且这些社会继续在说明着一种论证性符号学的要求。巴黎符号学学派需要继续满足这种要求，既因为这一学派的主张是系统的，也因为它有着具体的成果。

③ 应该注意埃科（Umberto Eco）的闹剧式的隐喻。《前一天的岛屿》（*L'île du jour d'avant*）中的潜水员和考古学家提供了对于符号学家之勤奋劳作的真实嘲讽。

不解之谜时已经不是无能为力了。我们知道，符号学的创立是贯穿于整个 20 世纪的，而从 60 年代起研究工作得到了加速发展。因此，如果我们坚持谈一下这个时期的话，我们向前追溯远一些便不会受到指责。已经建立的知识，既不老朽，也不过时。如果想真正理解某种东西的话，这种知识仅仅是开始时起用的基础。

社会意指[①]世界，必然在很大程度上是理性的，至少对属于公共的甚至是集体的共同意义是这样的。这便是格雷马斯先在 1956 年借用[②]，随后又在已经引述过的 1970 年的文章《符号学与社会交际》中重申的重要假设。我们说是“假设”，其实，我们也完全可以按照皮尔斯的同代人和朋友威廉・詹姆斯(William James)[③] 所理解的那样写成“理性信仰”，用来指允许一门科学学科在开始时进行初步探索的理性信仰冲动（以及其理性地应用的界限）。这样的赌注，在确定性有待创立，论证的明确性只能随后借助偶然性所允许达到的结果才得以建立的地方，是非常必要的。不论这些人和那些人过去谈论这种显然是偶然的出发点（公理学基础、非论证性假设等）的方式是什么，格雷马斯及初期视觉符号学的所有尝试者们，当时都是被一种贪婪的理性信仰所驱使着的，这种信仰完全不同于作为“商业咖啡经”式的那些不慌不忙的空论。那些空论充满着学究气，却被许多所谓符号学家冠以“理论”的称号。当我们第一次阅读弗洛克、蒂尔勒曼或阿马的研究成果时，重要的是将其记忆在大脑之中，才不至于不了解甚至无理贬低他们的成果——他们的成果在 20 年后已经被公民社会的商业循环贪婪地吞食和消化。

第二种假设直接关系到视觉符号学，这种假设已出现在“符号学与社会交际”一文中[④]，它强有力地重申了符号学的存在理由：

> 在服务于社会话语表现（电视、电影、演出、画册等）的物质、渠道或媒介之外，承担所有的社会话语。哪怕这些话语使一切都依靠同一种意蕴范畴，哪怕它们显示的所有话语组织形式都是可比的。

---

① 格雷马斯一再提到，在欧洲符号学家看来，“社会所指”几乎是同义迭用的，而北美世界则更愿意看重所指的个体方面，即其“（以我为中心的）个人方面”——在格雷马斯看来，这一方面的系统性是很弱的。

② 见《索绪尔的现时性》(«Actualité du Saussurisme»）一文，该文后来与格雷马斯早年的几篇文章一起收入了《1830 年的时尚》(*La mode en* 1830，Paris，PUF，coll. Formes sémiotiques)。

③ 见威廉・詹姆斯《信仰的意志》(*The Will to Believe*)，他曾遗憾很久没有为其取名为《信仰的权利》(*The Right to Believe*)。也请参考佩里（R. B. Perry）所写的《论威廉・詹姆斯的精神》(*In the Spiril of Willam James*)，Yale Univercity Press 1938，chap. V. 9.

④ 米兰会议，cf. n°. 5.

这些断言，在今天已为人所接受，但在当时则不然。那时，符号的古怪“分类”[1] 依据表达的渠道或表达的物质而显得五花八门。那些毫无深度的列举绝对属于同语重复，它们局限于非常明显地记录着的这样的事实，即并非所有符号都是相同的，并且，这些是视觉方面的，那些则是声音方面的，还有一些是动作性的或节奏性的等。

格雷马斯所竭力表述的、严格地用于视觉符号学研究的原理，可以用以下方式来说明：/意指/所依赖的，是建立三种关系系统的抽象表达形式：

1. 内容平面的结构化关系（叙述组织形式、语义范畴化形式、话语组织形式等）；

2. 表达平面的结构化关系（造型范畴化形式和所创立的各个单位之间链式连接的组合关系规则）；

3. 为上述两种关系集合建立特定的联系，并因此实现符号化＊（这是属于符号学的元言语活动的术语＊[2]，是我们书后《附言》中的四个关键词语之一）。

说意指是一体的（即“单一的和同类的意蕴范畴”），需要引入一种补充的连接方式：

1. 在所指平面上，所有意指都是一体的，因为那些意指是被同一个认知操作者即人的精神所处理（发送和接受）的，而操作者则是负责集中和处理（to process）来自任何渠道的信息的。

2. 但是，在能指平面上，每一种表达类型都可以依据其物质性本身来形成特有的一些所指，也就是说这些所指只能通过这个能指来归纳。[3] 在视觉符号学的情况里，被引入的是整个“造型艺术”问题。[4] 为了开始触及这个问

---

① 例如参阅“我知道什么”（Que sais－je ?）丛书：吉罗（P. Guiraud）著《符号学》（*Sémiologie*），巴黎，PUF，1973。

② 在新来者看来，这些显得乏味的明确解释和审慎措辞，实际上构成了符号学的科学作为。它们来自一种整体观点，并构成了一个整体，而在这种整体上，增加短视的诡辩和局部的、领域性的辩驳不会得到任何收获，就像某些初出茅庐的认识论学者所做的那样。符号学研究者的首要义务，是关注他们的学科在其整体性之中的准确转移，不这样做，“高谈阔论学”就会时刻准备来破坏符号学领域。

③ 这种观点是一种探索，它可以使人看到阐述图像在西方文化之中越来越大的表达影响力，或图像是无文字记载的原始人仅有的表达影响力的手段。

④ 格雷马斯在我们刚刚重新发表的 J.－M. 弗洛克与 F. 蒂尔勒曼的研究成果之后发表的《形象符号学与造型符号学》（«Sémiotique figurative et sémiotique plastique»）一文中，［见《符号学文件/资料》（*Actess sémiotiques/Documents*），VI，1984］建议对由这两位研究者和他们所主持的研究小组所获得的成果进行综合概括。我们在后面的内容中将参考其某些结论。

题，就必须停止一种本能性的运动——这种本能性在于用目光扫视“图像”，并急于在上面标记一些寻求获得“指涉性幻象”的要素，也就是说寻求像真实世界的事物和人那样可以词语化的要素。正是借助这样的笼统做法和相信图像的唯一的像似性（iconicité），罗兰·巴尔特和他的“符号学”满足于通过词语来置换视觉载体的各种外在形象，就好像其关系到的是词语话语的一种代用品那样。[①]

相反，巴黎符号学学派的符号学却从搁置形象性开始，乐于研究出现在一种意愿空间中由颜色、线条和形式组成的游戏所呈现的物质性和事实性（factualité）*，而这个空间就是为获得这种效果（界限或范围）而界定的。符号学在停止这些像似符标记的同时，为自己提供了看得见一种二级话语即真正视觉的和抽象的话语显现的手段——这种二级话语便是间隙、轮廓、视觉范畴这样的事实，且尤其是涉及各种要素之间关系的事实，这种事实便是“造型层面”的特性。开列各部分单位的名单，随后观察将这些单位构成“造型”文本（即在视觉材料本身考虑的话语）的连接过程，已经使研究者们在他们的眼下于视觉能指的结构之中看到了诗学家在词语能指的结构中早已注意到的东西：那就是一些感觉的规则性，一些比列举文本表面出现的可命名词项可能提供的那些意指更为深刻的意指。那些词项有时只不过就是“为了从对象中找出主要连接方式而必须克服的一种声音”[②]。这个问题自60年代末以来得到了长时间的思考，并已经可以使我们直接地观察到作为认知动力的各种言语活动的运行情况，而认知动力的规律，则是被它们的不同物质表现性所特有的关系系统赋予的。

在这些方面，F. 蒂尔勒曼的分析作为这本书的首篇文章对其做了很好的论证。他的分析最终指向了视觉对象所特有的编码，而尤其是一方面在/圆形/草图（表达平面特征）与/天空/（内容平面特征）之间，另一方面在尖利形式/尖形/（表达平面特征）与/地面/（内容平面特征）之间发现了一些系统性的认可。这项研究也指出了这两种范畴（一种属于表达平面，另一种属于内容平面）之间在几乎是交响乐式的构图中的平行性。在这种构图中，有一种敏感的品质表现出一种色情激励成分，而对于这种成分，不存在可替代的词语能指。我们能更好地看到，有时是更好地听到图像的那些无声的声音吗？我们的《视

① 这里指的是罗兰·巴尔特（Roland Barthes，1915—1980）借助于介绍服饰的文字来研究服饰的符号学系统的做法，见其《服饰系统》（*Système de la mode*），Paris，Editions du Seuil，1967。——译者注

② 格雷马斯：《形象符号学与造型符号学》，《符号学文件/资料》，VI，1984，p. 24。

觉艺术符号学》一书将通过其每一项研究来说明视觉符号学的这种具体的能力。

我们只是一再重申，一项很好的分析工作要求对所谓的理论进行很大的精神投入，以便它所调动的各种概念突出显示各种科学元言语活动*。实际上，在符号学中，理论的公理学基础（其全部的不可确定性概念，例如/关系/、/同一性/、/区别/或/对象/）已经获得了与数学的基础概念（矢量、函数等）同样的存在程度。至于操作概念，如/语料/、/文本/或是/行为者角色/，它们可以让我们真正地进行排除直觉考虑和主观推测的意指计算。

不过，我们在这本内容非常具体的书籍中，决定最大限度地减少进入这一学科理论的困难：我们仅限于在书后的《附言》中简要地提到这种概念化过程的历史，以及对进入作为整体来看的理论所需要的四个关键词的简短说明。最后，我们还在附言的结尾扼要地介绍了基础性研究未来似乎倾向于探讨的一些路径。

对标准理论所做的这些压缩，虽然是按照“自由的方式”并且仅仅是为了引起兴趣来分配的，但它们还是通过本书第二部分四次关于像似性的潜在性研讨班来完善的，这四次研讨班提供了当今在巴黎、列日、蒙特利尔和隆德所进行的这种研究的总体概况。此外，本书第三部分的分析，均以试验的方式求助于包含在第二部分更为理论性的文本之中及其最新成果之中的现时表达方式（诸如像似性、范畴化、张力性、陈述活动、强度、意愿性或是感受等概念）。这本《视觉艺术符号学》便以这种方式使我们提前预测到符号学的未来，同时也使我们强烈地感受到，这一学科正是在不断地往返于理论化努力即前理论性研究与对具体对象进行实验分析的过程中进步和发展的。

我们的读者中，那些对符号学已经有坚实认识基础的人，有可能会对存在于“标准符号学”的传统分析与最近的研究工作之间的反差感到惊讶。他们甚至可能断言，传统分析的魅力并没有发挥殆尽，对文化上遥远的对象不能求助于任何直觉，唯有对公众的、客观的、一致同意的机制进行思考才能战胜文化差距。在这种情况下，仍然有必要使传统分析得到继续，特别是继续对这一学科进行人种—符号学方面的分析和应用。对于这些人，我们只能回答说他们过于顾忌和迟疑，并且符号学本应该关注在严格的研究工作方面所产生的东西，因为这些研究恰恰是遵循最初的符号学规范进行的。不过，我们还要指出，他们的主张不应妨碍当前探索的进展，因为当前的研究想暂时放下包袱而灵活应用，为的是能够简明地阐述一些更灵活、更靠近我们自己文化状态的所指。

我们今天所介绍的“新风格”分析的无可争议的功绩之一，在于说明，在

符号学理论不顾从事形式研究的那些先驱者（索绪尔、叶姆斯列夫、Cl. 列维-斯特劳斯）的坚定断言而贸然冲撞这一疑问性思维领域[1]即现象学的转折阶段，"新风格"分析已经在尝试追随这种理论的发展变化了。当格雷马斯于1985—1986年期间实施这种转变时，他只是重提了一下自1956年以来明确昭示和由《结构语义学》(1966) 一书从文本上予以确认的一种路径。但他从不隐瞒他一直认真地、尽其可能地去听梅洛-庞蒂[2]的各种课程[3]。

标准符号学的传统分析，从其所致力建立的完美方式获得力量，因为它们强调赋予标准符号学以形体的——我们称之为"事实性"的——具体痕迹已经实现的讯息、<u>实际</u>完成的物质性。当前的分析更对讯息的发送—接收感兴趣，因此，也就是对赋予其格式化和为其可读性[4]提供路标的"意愿性"感兴趣。这些分析一直处于悬念之中未完成状态。让-马利·弗洛克有关约尔格·伊门多尔夫作品中陈述活动变化的文章所对应的，就是这种主张。这也是在其之后的所有分析采取的做法。

大概，这些分析比起视觉符号学最初的应用来讲，更看重理论，而不大侧重方法。它们提供的是对于感知表达之多变现象的更为灵活的探索。它们更能引导在一个新层次上的基础性研究，这种新层次是非常牢固的、非常有规则的，而尤其在内容 * 的形式与表达 * 的形式之间结合方式的重大变化方面更是这样。在这一点上，20世纪80年代的标准符号学曾经大谈可以在这两种形式之间建立<u>半规约关系</u>（*rapport semi-symbolique*），也大谈过借助于表达平面（能指）的范畴 * 与内容平面的范畴 * 之间的平行特征来加强所指。但是，很明显，这种类型的融合不可能是艺术生活中符号化 * 的唯一运行方式。当代艺术家们的探索，会引导我们去对那些抽象的发明、令人眩晕的尝试、大概的策略素（stratagèmes）做特殊的标记，这些成分今天都介入了对美的对象的创造，目的在于像是集体生活的新的表现和对这种生活的全新的解释那样来显示

---

① 在这一方面，我们不能忘记重提雅娜·德洛姆（Jeane Delhomme）在其同名的著作中的杰出研究成果：《疑问性思维》，*La Pensée interrogative*，Paris，PUF，1960。

② 梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty，1908-1961）：法国哲学家，他重点研究了对于人类经验的理解问题。——译者注

③ 因此，我们可能会担心，当 μ 研究小组（甚至就在我们借本书发表的其文本之中和在其他文本之中）同意提供有关格雷马斯现象学的一些课程的时候，会十分站不住脚。但是，同样的情况是，在一次真诚的讨论中，即便是这样的一些不一致意见，也会产生影响力。

④ 需要指出词汇的演变情况：最初，人们根据叶姆斯列夫的熟语学（phraséologie）认为是交与分析的视觉"文本"。今天，人们根据胡塞尔或是梅洛-庞蒂最早（甚至早于他1946年阅读索绪尔的著作之前）的著述，更多地说视觉"对象"、感知对象的"构成"或"稳定性"。

它们自己。在理论上受到一定的约束，但在科学上却是具发明性的符号学，通过对这些新的源泉的发掘，肯定会发现一些新的视觉表达规律，这些规律将会向人类共有的财富宝库重新注入人类学和认知学的知识。

因此，不论怎样，我们都不会允许抱有还原思想[①]的人去支持这样的观点，即这样的研究工作缺乏“影像”，并且由于无具体对象的创造性而被认为是堕落的。只不过，赋予其形式的“影像”类型不只是抽象，而且还不是用很少的话就可以概述的。因此，如果不是过于天真[②]，那是很难在最为深刻的要求中迅速把握的。至于它的创造性，它更接近牛顿的建议，而不接近于尼吉·德·圣－法尔或德·保泰洛的主张[③]。

---

① 或者是像波尔藏帕克（Ch. De Portzamparc）那样的在索莱尔斯（Ph. Sollers）采访时（2004年1月在LCI杂志社）表现出的信息不灵通的“创作者”。

② 我们承认，也许曾在两部以前出版的有关普通符号学的著作中有时向这种天真的尝试做过让步：A. 埃诺的《符号学要旨》（*Les enjeux de la sémiotique*，Paris PUF，1979）和《叙述学——普通符号学》（*Narratologie，sémiotique générale*）（《符号学要旨》之二，Paris PUF，1983）。但是，为了方便沟通和传诵，难道不应该懂得依靠那些有点形象化的概述吗？《符号学要旨》的首要宗旨，是使符号学理论摆脱其可怕的抽象性和调动叙述性的所有资源，以让所有的人都能够理解。

③ 尼吉·德·圣－法尔（Nicky de Saint－Phalle，1930－）：法国女喜剧演员、画家和大众艺术家，以绘画和用各种材料制作肥胖彩色女人“娜娜丝”（Nanas）而闻名。保泰洛（Fernando Botéro，1932－）：哥伦比亚画家，以绘画和雕塑肥胖女人而著称。

第一部分



克莱（P. Klee）的《神话花》（*Blumen－Mythos*）（1918）

菲利克斯·蒂尔勒曼

«Das Formale muss mit der Weltanschauung verschmeizen»（明确性应与世界观融为一体）

——保罗·克莱[①]

导　论

水彩画《神话花》（见图 1）被选为第一个分析对象[②]，是因为它的两个特性：一方面，它表现为一幅绘画[③]——它以其形象特征邀我们借助命名去阅读世间大量的外在形象（被称为对象），而这些形象构成一种联系密切的意指领域；另一方面，这幅水彩画展示了一种图示特征，它通过一些相似性和颜色与形式之间的简单反衬，要求人们去把握各种造型关系，而不去考虑对象[④]之间的“自然”亲缘。因此，在思考有关绘画的形象性意指的符号学本质的时候，

① 保罗·克莱（Paul Klee，1879—1940）：德国画家、雕塑家和作家。——译者注

② 在我们的文本中，我们决定只使用“符号学”（sémiotique）这一术语，它被看作“sémiologie”的同义词。我们的概念符合格雷马斯与库尔泰斯合著的《符号学词典》（1979）在“sémiotique”名下所收录的概念。

③ 1950 年年末，保罗·克莱《笔记》（*Cahiers*）的影印本第一卷由 Schwabe 出版社于巴勒（Bâle）出版。这一卷附有于尔根·格洛克佐默（Jürgen Glocsomer）细心写出的评论。

④ 如果我们相信《神话花》这一题目的话，那么，格奥尔德·亨宁格（Geord Honninger）的研究成果（1955）似乎准确地满足了我们刚才概括的计划。格奥尔德·亨宁格在其论著的最后部分（第 76～87 页）努力确定连接克莱的全部绘画作品与其有关绘画理论的所有关系（参阅第 4 页“绪论”）。不过，这些关系只能以非常模糊的术语来把握，它们都属于片面的因果关系（理论对于作品的“影响”）。我们是在编辑了第一篇文章之后，了解到诺拜尔·赖泽（Naubert－Riser）的研究成果（1979）的，他在更高层次上重新审视了格奥尔德·亨宁格表述的问题。

这幅《神话花》便构成了很好的出发点。[①]



图 1　克莱（P. Klee）的《神话花》（*Blumen－Mythos*）（1918）

对绘画进行符号学分析，在我们看来，首要的条件之一似乎就在于不要成为指涉性幻象的受害者，并且不再将绘画看作对假设世界或想象世界一部分的一种普通的反映。为了使绘画与世界的关系得到考虑，它应该预先在其本质中

① 实际描述：水彩画《神话花》是画在铺有报纸上并用白垩粉抹在平滑的纱布上的。报纸与纱布一起被贴在了一块更大的纸板上。这样构成的画框呈银灰色：其宽为 4 至 8 毫米。作品的整个尺码，包括边框，是 30.2cm×17cm。整幅画被置于作为支撑的纸板上，上面有《神话花》名称（今天，已几乎模糊不清）和作画日期以及在艺术家作品目录中的编号：1918，82。上面没有签名。作品目录包含着下列技术说明：«Aquarell auf Zinnoberrot / Schirting－Kreidegrund»和出售说明：«Walden verkeult»。这幅水彩画从前属于包豪斯（Bauhaus：成立于 1919 年的德国工业设计机构。——译者注）的一位大师洛塔尔·施赖尔（Lothar Schreyer）（参阅洛塔尔·施赖尔的著作，1956，213）。1955 年，这幅作品被汉诺威的贝尔纳·施普林格尔（Bernard Sprengel）收藏。从 1979 年起，贝尔纳·施普林格尔的收藏在新的汉诺威博物馆对公众开放。

得到研究。

方法初论

形象层 vs 造型层[①]

我们选择的方法，是明确地分开视觉对象的两个解读层次，即形象层与造型层。该方式要求我们将绘画看作它所不是的某种东西的反映或是对于它的记忆，看作是世界各种对象的替代物；相反，造型层却在任何再现功能之外关系到属于真正的“绘画的”特征。在关注意指方式时，造型层可以等同于表达平面，形象层则等同于内容平面。[②] 不过，我们愿意指出，绘画可以求助于并不必依赖形象解读之可能性的其他意指方式，所谓的非形象绘画就是明显的例证。

我们的分析建立在这样的初步假设上，即所谓形象性绘画并非是叶姆斯列夫意义（1971，142 S.）上的一种普通的规约系统，并且这种假设要求对表达与内容这两个平面即造型层和形象层分别进行分析。对于造型层的描述，需要建立一种特殊的言语分析活动。相反，形象层通过辨认活动将绘画表现与自然世界的对象联系起来，因而可以在从自然语言中提取的词素（lexème）基础上得到描述；这些词素随后将根据语义分析规则服从于一种补充性分析。在进行形象性解读的时刻，读者会将他用以连接自然世界的解读架构投射到绘画作品上。根据格雷马斯的理论，这种解读架构可以被看作能在自身构成所谓自然世界符号学的一种双平面符号学（参阅格雷马斯与库尔泰斯所著《符号学词典》，1979，“*monde naturel*”词条）。因此，我们假设，解读一幅形象性绘画需要

---

① vs，即 versus 的缩写，表示“对立于”之意，为表述方便，译文中保留了这一缩写方式。——译者注

② 丹麦语言学家和符号学家叶姆斯列夫根据索绪尔的符号理论，将“能指”扩大为“表达”（expression），将“所指”扩大为“内容”（contenu），并认为“表达”与“内容”都各有自己的“形式”和“实质”（均按照索绪尔的定义）；于是，就形成了一种上下位的层级关系：“表达”与“内容”是上位，“形式”与“实质”是下位。就语言符号来讲，“形式”是存在方式，是内在结构，而非外在表现；“实质”就是与这种存在方式关联但却在其之外的东西，即外在表现，在叶姆斯列夫的术语中，“实质”就相当于建立在一定“形式”基础上的“感受”或“意义”（但不是意指）。于是，这四个术语便形成了三个层次的配对关系：内容之形式与内容之实质，表达之形式与表达之内容，内容之形式与表达之形式。他经过论证得出的结论是：表达之实质表现表达之形式，内容之实质表现内容之形式，表达之形式表现内容之形式（与前两个命题相比，这是一种反向的关系）。读者掌握了这一论述，会对理解后面的分析大有帮助。——译者注

求助于辨认编码，而这种编码同样可以帮助我们鉴别自然世界的对象。这种编码被假设是为人所知的，而且此后不会被描述。不过，辨认编码将会附加上一些补充编码，这些编码是某种再现系统所特有的，并且是深藏于已知绘画对象之中的。

要素 vs 对象

根据我们刚才勾勒的基本假设，形象性绘画的符号学分析将不能只依靠一套可命名的形象单位（它们对应于潘诺夫斯基[①]的“第一层”，即前一像似层，1975）。要求同时在造型层上进行切分，这样可以发现一些非形象单位，而这些单位之间的相互关系便构成作品的表达平面。因此，对于言语活动的两个层次或平面的分析，将在最初分析阶段建立起有关表现的两套非同构的重要单位。造型层单位将被称为要素，形象层单位将被称为对象。如果对形象单位的把握主要是根据一种自然符号学所特有的辨认机制来进行的，那么，这就不再是造型单位即要素。对于造型层的切分，应该可以依靠独立于辨认过程的一些形式程序单位。

要素，即造型层的表现单位，由于是一种带有“形式”的“颜色”，因此具有两种性质。那些属于宽泛意义的“颜色”领域的范畴将被称为色彩范畴，属于“形式”的那些范畴则被称为本相范畴（eidétique）。我们还将“要素”确定为一种色彩外在形象与一种本相外在形象或本相外在形象等级的结合体。这里，外在形象一词采用的是格雷马斯的定义（格雷马斯与库尔泰斯，《符号学词典》，1979，“figure”词条），格雷马斯将其确定为表达的一套最小单位（区别性和相关性特征），这些单位或者属于色彩维度，或者属于本相维度。因此，从色彩观点来看，要素表现为其同质性（外在形象），而本相层上的组织则可以具有构成性本质（外在形象等级），并因此要求一种事一的分析工作。（分析对象的所有要素在形象层上将被看出是一些“冷杉”）[②]

---

① 帕诺夫斯基（Erwin Panofsky，1892—1968）：德国艺术史学家和随笔作家。——译者注

② 我们并不奢望，我们依据刚才建立的形式切分规则所进行的分析，在其可能被机械地应用于不论什么样的绘画对象的意义上，具有示范性价值。对于所有的绘画作品来说，相关层并非都是一样的。（例如一幅点彩派作品全部色点的汇集，尽管我们可以分别地感知它们，但是这种汇集却是没有意义的）。不过，这丝毫不会削弱一种视觉过程的意指是根据被表现的色彩品质与本相品质之间的对比来创造的根本规则。这对于那些依据色彩维度来开发连续表现方式的绘画作品来说是同样的，因为每一种程度都以存在着产生反差的两极色彩品质为前提。

造型范畴与其分类

视觉表达的各种范畴，可以根据其在造型层分析中所承担的角色来分类。于是，我们区分出两种类型的范畴，即构成性范畴（包括构成范畴与被构成范畴）和非构成性范畴。首先是构成范畴：被称为构成范畴的，是那些在反差形式下表现出的各种对立并可以让人将所有要素当作可隔离单位的范畴。构成范畴具有色彩本质，被构成范畴具有本相本质。色彩这一术语在此采用的是一种宽泛意义：它指视觉表达的所有范畴，这些范畴在把握各种要素方面具有一种分辨功能，就像是色彩基色（蓝、红等）、价值和饱和；但是，表面的突起部分在被从总体上考虑的时候也可以完成这种功能，于是人们便在“材料”或“纹理”[①] 名下创立了诸如光滑 vs 粗糙等的对立。因此，任何视觉文本，为了得以展现，都至少要有一种色彩对立（见图 1）。[②]

对于本相维度的描述，我们将求助于诸如直线 vs 曲线、角形 vs 圆形的范畴，并要求建立一整套构成图示（例如各种类型的对称）。[③]

非构成性品质，例如位置（高 vs 低）和方向（向上 vs 向下），可以在拓扑学名下组织起来。对于它们的描述，要依据构成性品质的配对来提前把握一些要素。

外在形象 vs 底色

作为我们选定的对象，对绘画表面进行分析，是根据各种描述规则来进行的。这种分析将连接一整套简单的和复杂的要素，其中，大面积的红色通过它非同一般的维度占有特殊的位置。这一红色表面上包含着与所有其他要素的轮廓相对应的许多“洞”。在我们看来，在某种意义上，较为简单和“实际的”的做法，就是把它视为底色（fond），而其他所有的要素都在这一底色上被显

---

① 在两个面处于对接状态且每一个面都带有一种相似图案的情况下，我们也是讨论其色彩对比。我们知道，在纹章学教科书中，出于经济原因，二级色彩对比完全被当作低劣作品来看待。

② 像伊夫·克莱因（Yves Klein）作品那样的单一色调作品的存在，并不必然与这种断言相左。这类造型作品的功能之一，恰恰是在出现接受过程的时候迫使陈述活动将周围空间包括进来。相反，如果观赏者“靠近”表面进行解读而使得边缘消失的时候，他也就获得了与普通视觉感知没有共同之处的一种经验：在一种单一颜色的品质真空之中“迷路”了。这难道就是讯息提供者只不过就是内涵因子的情况吗？

③ 格式塔－心理学（Gestalt－psychologie）：亦翻译成“完型心理学”，是 19 世纪末、20 世纪初建立的一种心理学理论。在艺术上，它是涉及审美感知的一种心理学。这种心理学理论可以使图示与内部连接，认知动力与一部作品的构筑顺序协调一致。——译者注

示出来。我们在此使用底色这一术语，并非是参照了一种三维空间的透视表象（这种表象只不过是一种形象性意义效果），而是根据格式塔-心理学[①]的技术意义。我们之所以如此看待红色表面，是由于它相对于整个绘画表面所具有的面积上的主导地位及其在绘画表面内部的位置（已靠近边缘）。这幅水彩画显示出的连续生产痕迹（首先是一致的红色底色，然后是加上去的各种要素），只是一种补加的而非必需的指示符[②]。

在通过以上考虑之后，底色的长方形形式便属于另一个层次了，并且不直接地进入由各种要素维持的对比规则之中。尽管红的底色为把握各种要素起着决定性作用，但我们将按照另一种顺序来展开我们的分析：首先我们将在提前隔离的各种要素之间建立色彩关系，并且相对于已经感知的反差来讲，我们将只在第二步才使红的底色介入。不过，请注意，大多数观赏者在对作品进行第一步总体领会之中，会将大面积的红色感知为一种形式，通常是“女人的上半身”。但是，在人们过渡到把握各种要素时，这种解读便维持不住了。应该看一看，在解读水彩画的形象时，我们是否也能够将这种意义效果整合到一种严密的语义结构中。

尺码的“效果”

在分析例子之前，我们想对被研究对象尺码的各种品质做些观察。尺码可以被看作是一个真空的领域，它先于对一种具体绘画材料的任何精神投入。对于一幅已知绘画作品，尺码将可以作为一种位置架构那样来发挥作用，并以此

---

① 我们的色彩范畴概念，尽管是根据不同的推理建立的，但符合克里斯蒂安·梅兹（Christian Metz，1977，89）在由贝尔坦（Bertin，1971）记录下的6种范畴内部所进行的编组之一，即“非干涉性”提升变量（价值、颜色、纹理）。

② 指示符（indice）：符号学术语，有多种定义。皮尔斯在对符号的分类中，将“指示符”与（建立在一种相像关系上的）像似符和（建立在社会规约基础上的）规约符对立起来；在他看来，“指示符”利用的是一种“自然的”邻接关系，这种关系与不由人引起的一种经验事实相联系。在专心从事指示性机制研究的普列托（L. Prieto）看来，“指示符”在一种更为宽泛的意义上被理解为“一种直接可以感受到的事实”。根据他的这种观点，“信号”是一种特殊的“指示符”形式。在受索绪尔影响的语言学里，“指示符”属于非符号的范畴。在罗兰·巴尔特（R. Barthes）有关叙述的概念中，将“指示符”与告知成分（informant）对立起来。当告知成分用于证明指涉对象的现实性（例如一个人物的准确年龄）的时候，“指示符”就由一整套（例如与一种性格、一种感情有关的）标记所构成：于是，对于一处景致、一个物件的描写，有时被用来间接地告诉我们一个人物的心理或命运。因此，综上所述，我们似乎可以将“指示符”确定为尚无明确“内容”可谈的“指示性成分”。——译者注

来调整它的创作和对它的接受。[①] 在欧洲古典绘画中，绘画支撑物通常是长方形的，并用来在垂直的平面上固定在与眼睛的平均高度一致的位置。四边都是有画框的，每两边在一起，与上下垂直线一致或垂直于上下垂直线的方向。在克莱的水彩画里，是一个长条矩形处于“站立”位置之中。边缘宽度大约在4至7毫米之间。今后，我们的思考就将限于长方形的尺码之中。[②]

二维（垂直性、水平性）视觉范畴，在对其接受的时刻，对确定绘画对象的空间位置已经具有一种关键性作用。应用这些视觉范畴可以对绘画的表面做第一步的连接。我们也可以区分出四个方面：上与下，左与右（我们应该意识到，我们正在描述的各种对立，还只是拓扑学上的；这些对立并不参照语义内容，例如：上 =“天空”“轻浮”等，也不指方向关系）。对于一种等级对立的把握，例如上 vs 下，可以通过建立一个中性的中间项（即不是上，也不是下）来进行，该项从拓扑学上讲被理解为零度场域，而从这一场域出发，所有其他场域都被看作在两个对立方向中的偏离。于是，在两对平行边之间，我们可以建立两条中线，横向轴和纵向轴。

除了这两条相互垂直并与矩形的边平行的轴线外，我们还可以假设两条补充的轴线，它们不是视觉范畴在某一表面上的投射结果，而是根据这种特殊的尺码进行的一种简单的几何学操作的结果：这两条补充线，便是将四个角连接起来的对角线。这两条斜向轴线相对于纵向和横向对立具有一种复杂的特性；它们将左/上、右/下和右/上、左/下几个极点连接了起来。[③]

一条轴线的功能是双重的，可以同时利用，也可以交替利用：(a) 它作为支撑，可以连接位于此处的所有要素；(b) 作为分离线，可以在绘画表面内部建立一种划分。在后一种情况下，当一些要素位于轴线两侧距离大体相等的

---

① 这样一种概念对于分析诗歌性文本的效率性，已经由雅克·热尼亚斯卡（Jacques Geniasca）进行了论证（1972）。热尼亚斯卡把峰极形式描述成一种约定母体，这种母体通过建立一些配对来方便对于本次文本的解码。

② 我们提醒读者注意这样的事实，即在我们的分析中，表面上的绝对维度不被作为相关因素来考虑。因此，我们对于尺码的定义有别于夏皮罗（Schapiro）的定义（1973，857）：“我把尺码理解为场域的形式、它的比例和它的主导轴以及它的大小。”我们认为，在尺码的压缩或扩大丝毫不影响表现在作为封闭的符号学对象的作品中的内在关系的情况下，我们的分析决定忽视作品的绝对维度是合理的。当这些变化超过某种程度的时候，它们可以改变绘画对象与接受主体之间的关系。

③ 当我们举绘画表面为圆形的例证的时候，垂直轴线与对角轴线的本质区别就显示出来了：两条垂直线可以被投射到画面上，而我们却不能建立对角轴线。

时候，将两部分分开的析取轴线就变成了作为对称轴的合取[①]轴线。对称轴也可以同时作为带有对称形状的要素的支撑轴线。

这个轴不是一个稳定的单位。各种矩形的尺码并不具有重要程度一样的轴线。当各边依据方框所出现的关系发生变化而使两条对角轴线缩短时，垂直的两条轴线的力量就会依据一种反向的关系产生变化。因此，在纵向上拉长尺码，就加强了纵向轴，而损害了横向轴。不过，我们可以设想，这些边线之比处在1∶2的时候（两个正方形），横向轴的力量就会得到加强。切分功能可以用于一种轴线，也可以同时用于多种集合，于是，便创立了 2～8 的表面分配情况（见图 2）。

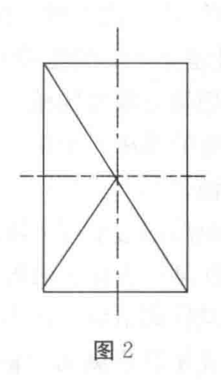


图 2

从这些轴线（作为理想线）的存在中得出的结论是，作为交叉场所的中心点，可以被当作一处特殊的场域来看待：或者当作一个真空点——它是析取轴线与合取轴线的交会场域，或者当作密实点——它是支撑轴线的交会场域。中心点还可以充当一种新的范畴过程，即中心 vs 边缘的固结点（point d'ancrage），这一范畴过程不再根据轴线来组织，而是循环地根据一个点来组织。

最后一点。我们用二维术语对绘画表面做了描述。显然，这里涉及的是一种抽象活动，这种活动在光面绘画（例如古典的油画）的情况下是不会有什么不便的，但在克莱的水彩画情况下就会最终使对象出现明显的减缩。《神话花》是画在平行于长方形边线的一种线纹纱布上的，在出现形状变化的时候，线纹会放松或紧绷。这种线覆盖了整个表面，它的效果可以被看作对平行轴线关系

① 析取（形容词 disjoncteur 或名词 disjonction）与合取（形容词 conjoncteur 或名词 conjonction），原是逻辑学上的两个概念，现在也用于符号学上，前者指“分离”关系，后者指“结合”关系。这两个概念在后面的分析中也多见。——译者注

的一种强化。但是，这种“不规则的规则性”为绘画增加了一种“纹理”效果。由于局限于封闭的对象，我们的分析必须忽视这种效果，并将其看作是属于表达层面性质。

分析

要素的汇编及分类

“……一幅绘画作品是一种非常复杂的东西，它首先是由需要分解的一套要素组成的，为的是继而使这些要素服从于一种可感的、同时是合理的等级”[洛特（Lhote），1967，86]。

各种要素汇编的功能（见本文后面“层次的结合：编码”一节），首先在于记录一些单位，这些单位在分析过程中将被看作是需要描述的各种范畴的表现场域。尽管如此，我们还是根据各种要素的本相属性来对其进行分类，这已经构成了向分析迈进的第一步。色彩范畴以及维度范畴和位置范畴在分类时没有被考虑进来。为了方便返回到对象，我们还是在分类之中保留了各种要素之间的维度关系以及其相对于轴线的方向性。

汇编名单包含两个部分。表面要素与线形要素都被单独地进行了汇编，这些要素大多数都可以有一种后来的二级连接。线形要素与表面要素之间的区别，分别属于图解方式和绘画方式，这种区别似乎是与对对象的第一个分析层次相关的。[①]

第二步，似乎必须中止这种对立，并完全在本相层上重新进行线形要素与表面要素之间的比较，它们各自的轮廓则可以被解读为线条。这一工作并未在此进行，但直线 vs 曲线这种对立似乎可以阐述整个对象的造型结构。

表面要素的分类试图反映出一些要素组别（栏目）之间的本相亲缘性。这种分类是建立在我们认为是根本性的对立即直线 vs 曲线或角形 vs 圆形基础上的。要素组别的接续可以从左向右解读，就好像是从三角要素（纯粹的直线）向圆形要素逐步靠近。我们曾单独地将表面划归为带有六角星状的形式，同时认为这种表面显然是带棱角的，但却被嵌入了一个圆之中；我们也曾将各种要

① 图解 vs 绘画这种对立，正如其在此被使用的那样，并不对应于武尔夫林（H. Wülfflin）的线形 vs 绘画的配对（1952）。武尔夫林说的是线形“风格”或线形“艺术”与绘画，在他看来，这些术语表明了某种产品或某种艺术生产方式的特点。

素划归为带有诸多圆冠部分的形式，这些圆冠部分就像是一些可以进入一种圆形几何单位的部分那样（见图 3）。

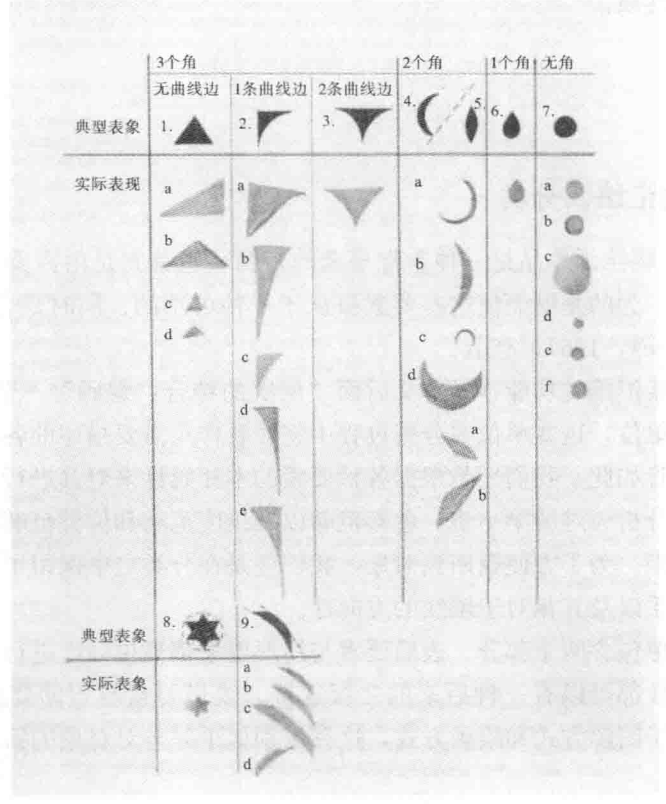


图 3　表面要素

几点提示：

1）为了不使图表过分复杂，我们忽略了根据本章第 2 点中给出的定义确定的一些要素。尤其是红底色之内的更深颜色价值的区域的情况，这些区域处于围绕着一些圆形的要素（7. b 和 7. c/4. a）而形成的“光晕”位置。在这些光晕首先具有为它们所围绕和它们构成其轮廓的要素建立价值的功能的情况下，这样的做法是合理的。我们同时也不考虑位于分析对象中间和下侧（靠近要素 A 和 11. 1. c）的两个淡黑色表面，这又如何来证明其是合理的呢？在我们看来，这两个表面似乎也像其他表面一样具有“修订”的特征，因为这种色

调在这幅作品的其他地方不存在。[①]

2）水彩画的银色方框有什么地位呢？原则上讲，一幅形象绘画的方框不属于被绘画表面所再现的范围。不过，它却在此于一种复杂的关系之中得到了利用。在这种关系中，除了作为界限的切断角色之外，它还起着一种几乎是对象的作用，因为在形象层上它就像是三角形对象所仰仗的“支撑”那样在起作用。因此，正常情况下，它应该出现在要素的汇编之中。这里有一种指示，它服务于讽刺绘画对象的再现功能，它还同时将这种对象构成了一个具有自我存在价值的世界。

我们来看一下线形要素。除了一种例外（D），所有取决于第一次切分操作的要素，在本相层上都是一些外在形象的等级。为了简化描述，我们没有将这些复合要素再分解成二级要素。不过，对于各种要素类型的编组已经进行，为的是暗示存在这样一种分析的可能性。

辨认：要素过渡到对象

我们已经注意到，要素与对象之间的关系不一定是一一对应的。换句话说，在辨认对象的时刻，即当我们从造型解读过渡到形象解读的时候，一种新的（综合性的或分析性的）连接工作便依据被隔离的各种要素介入了。但是，除了要素与对象同外延的情况，有两种连接行程[②]是可能的：

1. 被认为是对象的一个组合线形要素，根据读者具有的对被再现对象本质的认识，可以分解为二级对象。（注意，这种分解并不必然对应于根据造型分析规则而进行的简单要素的分析）我们在形象层上来说明一下这种过程，例如“鸟”，它在造型层上连接成 3 种要素。现在，我们可以将其定名为“头”（B）、“爪”（III. b 和 III. c）和“身体”（E）。我们在“身体”要素内部又可以分出两个“翅膀”和一条“尾巴”等（见图 4）。

---

① “当下层颜色更深的时候，我们把这一下层透过最后的层次而显现出来叫作修订。”（洛特，1946，81s）。

② 行程（parcours）：在符号学上，指借助于一些中间阶段，从一点到另一点的逐步推进过程。——译者注

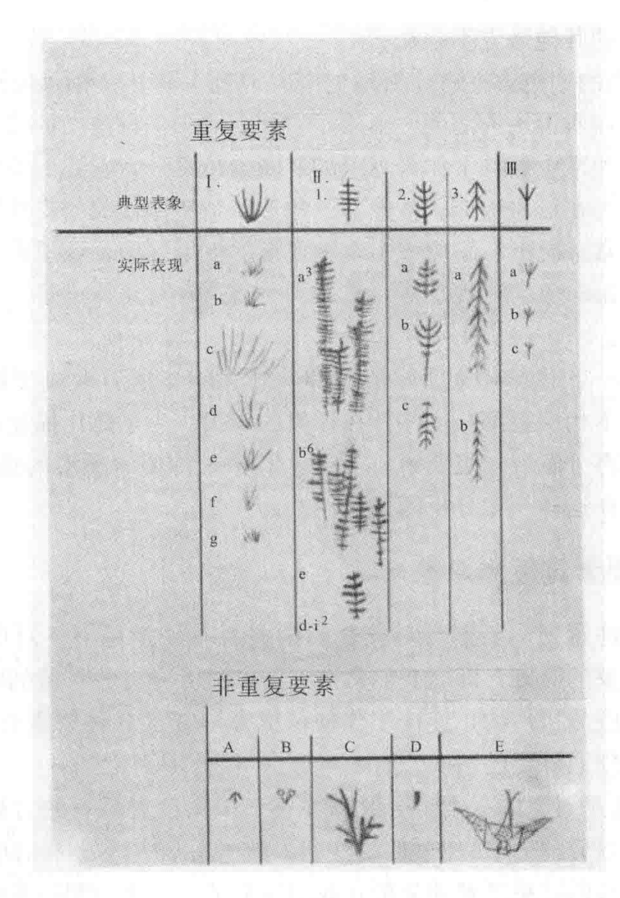


图 4 线形要素

几点提示：

1）在一种情况下（例如 I 组要素），线形单位组成了一个集合体，其临近性被解释为邻接性。

2）我们宁愿在最后的线形要素（E）内部不去记录那些点，因为它们的密实汇合具有充当表面的功能。

2. 综合性与分析性这两种类型的连接，可以出现在一种反向的关系之中。一些比邻的要素通过辨认而汇合成可命名的一个更高的整体（这便是占据绘画表面中心的大“花”的情况）。由一些比邻要素组成的这样的集合体，将被叫作复合对象。当综合性连接实现之后，我们可以在复合对象内部从感知各种造型单位（要素）开始，再一次过渡到这种形象单位的一种二级分析性连接。这种连接可以、但不必须对应由语言提供的二级连接的各种可能性。这便是对象

"花"的情况：如果对于构成对象下部的各种要素的命名不出现问题的话，那么这种命名对于构成二级对象"Blute"（花的上部）的各种要素来说就变得困难了①。

综合性连接并不必须停止在对象上。在形象层上，比邻的对象之间维持着一些"自然的"关系。因此，"冷杉"（11.1.g）在"突出的"地表对象上"生长"（2.d），也就被认为是正常的了。一幅绘画的所有对象最好共同组织起来形成一种密切的形象意指网系，在传统的欧洲绘画情况里，这种网系一般对应于一种场面，该场面再现着自然世界的一部分（景致、室内布置等）。在我们的文化里，这种规范一直是有效的，并在阅读形象绘画对象的时刻引发某种接受期待。

对象汇编与分类

就像对于造型层单位（要素）那样，现在，我们可以来建立形象层单位即对象的汇编与分类了。在我们的名单（见后面）中，只记录了那些真正的对象，而拒绝了进行二级对象的连接，为的是不落入任意性之中。形象层的分类不再根据造型本质上的相像（本相的亲缘性）来进行，而是根据在基本语义特征上的一种分析来进行。这种分析采用一种严密的分类学网系，我们假设这种网系潜在于绘画表面所再现的全部对象之中。不过，用于辨认对象的方法并没有得到说明。②

现在，我们来描述一下最终建立起对象汇编的那种做法。首先，我们在不考虑后来有可能根据类义素③进行连接的情况下，制定了一个被认出的对象的名单。当我们在对象之间寻找语义关系的时候，有两种义素对立显示了出来，

---

① "鸟"的构成成分"爪"，以其特定的外形提供了特别有意思的情况。这种外形便是一只鸟在一种柔软的物质中留下的痕迹。因此，绘画符号"爪"，按照皮尔斯的术语就属于指示符（index）类别，或者更准确地讲属于被再现的指示符即指示性像似符（icône d' index）的类别。但是，这些符号所指向的指涉对象并不是鸟的一对爪，而是整只鸟。因此，我们可以说，"鸟"的符号（指示符）在此一如它的两个构成部分，包含着一对指示符（或指示像似符），并且，这两方面——总的符号及它的两部分——都指向同一种对象。

② 对50个大学生所做的调查，使我们可以对我们自己的命名提出异议。在没有取得广泛一致同意的情况下，出现在对象名单中的词素均标注有一个问号。我们感谢M. 吉昂－维利·福内斯（M. Gian Willi Vonesch），他允许我们在他的两种类别中做这样的检查。我们在后面还会看到，我们的范畴网系恰恰具有与列维－斯特劳斯的意义编码（参阅格雷马斯的介绍，1970，196）相同的功能。我们的图示试图阐释我们的文化所特有的"存在物之系统"。

③ 义素（sème），通常指意指的"最小单位"（可比之于相关特征或只是布拉格学派的区别特征）；类素（classème），即语境义素，是对于义素归类所获得的结果。——译者注

它们在我们对于世界的分类中具有一种非常普遍的意义：先是植物 vs 动物的对立，随后是天 vs 地的对立。有花 vs 无花的对立最终会使人们将植物领域连接成两个二级类别（见图 5）。

类义素网系	对象	对应要素
无生命 — 地	丘陵	1.a–d
无生命 — 地/天	岩石突起	2.a–3
	彩虹(?)	9.a–d
	弯月	4.a,b
无生命 — 天	天体	7.b–f;8
	上面丘陵(?)	3
有生命 — 植物 — 无花	草丛	I.A–g
	杉树	Ⅱ
有生命 — 植物 — 有花	花	Ⅲ.A;4.c.d;5.a,b
有生命 — 动物	鸟	Ⅲ.b,c;B;E

图 5　对象汇编

有趣的是，那些阻碍指涉过程①的要素都限于图 5 的上方，接近于上部边线。就好像克莱的水彩画本身具有一种教学特性，并通过这一事实告诉观看者，绘画要素有时可以，但却不应总是可以翻译成可命名的对象的。观看者的眼睛，一旦看到作品的上部，便会向下看去，并会根据各种要素的造型品质和它们之间维系的相互关系来重新考虑这些要素——当然这些要素也可能很快地就进入了指涉过程。

拓扑学组织与构图图示

在建立表达单位与内容单位之间关系以便寻找形象化编码之前，有必要思考一下矩形尺码作为位置标准而被利用的方式。借助于轴线与拓扑学范畴之间复杂的关系（上 vs 下，左 vs 右，中心 vs 边缘），画作的表面可以连接成不同

---

① 指涉过程（référentialisation），涉及两个符号学概念：一是指涉关系（référence，或参照关系），二是指涉对象（référent，或指称对象）。指涉关系，一般定名从一个符号学单体到另一个属于语言外语境的非符号学单体（指涉对象）之间的关系。在语言符号学范围内，指涉关系既在“陈述”的内部建立（尤其借助于“照应”程序），也在陈述和“陈述活动”之间建立。当指涉关系在不同的话语之间得以建立的时候，那就是“互文性”（intertextualité）。关于指涉对象，一般将其理解为“真实”世界的、由自然语言的单词定名的所有事物，同时也被用来覆盖真实的品质、动作和事件。因此，指涉过程便是利用指涉关系而与指涉对象建立联系的过程。——译者注

的二级单位或二级区域，而每一个单位或区域都可以通过分配特殊的要素类别或对象类别或通过有规则地安排被称作构图（composition）的那些要素，来找到一种特殊的精神投入。表面的这两种连接方式，可以提供在组合关系层上对作品阅读的一些指示。

《神话花》属于克莱特别明确地利用中心 vs 边缘的拓扑学对立关系的作品之一。[①] 沿着画作的四边有一条很窄的边带，也就是边缘，它的特点是带有密实的以重复方式表现出的一些要素。补充部分即中心区域，布局上较为空荡，包含着一些有助于构成作品仅有的两个非重复对象即“花”与“鸟”的要素。围绕着它们的所有对象，都是属于天上对象的类别（“天体”“弯月”）。

边缘区域具有一种附加的由四部分组成的连接，与之对应的是在这些地方所表现的各种类型的要素和对象。我们也可以切分成一条下边带、两条竖边带（左与右）和一条上边带。下边带的特点是带有几个直边三角形要素（1. a－d），竖边带包含几个一边为曲线的三角形要素（2. a－c），而上边带只包含一个两边为曲线的三角形要素（3）。这后一个边带是唯一表现圆形要素（7. e－f）和在立位置出现的对象（“冷杉”）的边带。绘画表面的总体拓扑学组织，可以用以下外在形象（见图 6）来概括：

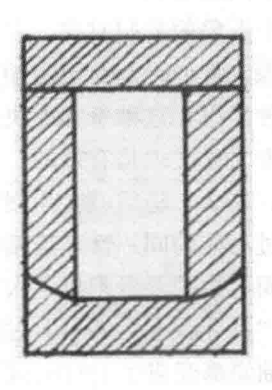


图 6

关于组织各种要素的构图图示，两条横边带（下边带和上边带）明显是围绕着中心竖轴且中心对称地安排的。两条竖边带是通过两对黑与白的三角形相互联系在一起的（2. a / 2. d 和 2. b / 2. e），联系每一对三角形的对角线在画作的几何中心交会。表面中心区域的各个要素在色彩与本相相似的基础上被组

① 也请参考巴勒博物馆收藏的著名画作《在边缘》（*ad marginem*）（1935，36）。

织成两个三角形图示，它们在反向位置上重新采用了横边带上位于画作中垂线上的两个三角形。下面的简图试图阐述这种复杂的构图图示。

没有复现的两个对象——“花”与“鸟”——具有明显的对称组织形式，它们位于与几何中线相比稍偏一点的垂直轴线上。最后，花的呈圆形的上部占据着画作的几何中心位置。

解读的动力过程

至此，我们的分析将绘画对象看成是无时间结构的一种集合，它要求一种整体性的感知。不过，一些心理—生理学实验告诉我们：在感知的时刻，眼睛跟随在绘画面上的内部过程，这些过程部分取决于被感知对象的结构本身。因此，对于视觉对象的分析，应该能够说明这种具有静态本性的对象是怎样产生服从于某些规则性的动力解读能力的。

我们不可能根据画作来进行一些实验。此外，只能汇集一些统计结果。在我们看来，在两个不同的层次即感知规律层（独立于任何个别的对象）和具体作品的结构层上提出行程的问题，似乎是有效的，同时尽力找出在感知绘画对象时于整体上能够获得某种动力特征的一些方式。我们认为可以找出三种动力特征，而每一种都属于一个不同的层次。

第一，我们知道，在一个形象的复制时刻，右与左的换位不像压缩大小那样容易。因此，阅读任何图像，都似乎是在横向轴上进行的，而这一点则独立于对象的特殊本质。根据一种假设，这种事实取决于阅读书籍时从左向右养成的普遍习惯，这种习惯在西方文化之内是有效的。

如果我们接受这种假设，那么，随后就会为阅读任何绘画对象带来同样的结果。因此，当两个要素通过品质的同一性来连接的时候，左边的要素便成了首要的要素或稳定的要素，而右边的要素则成了次要的单位或回应（对于《神话花》来说，我们从黑色的“月牙状态”即4.b过渡到了白色“月牙状态”即4.a)。同样，所有的非垂直轴便都变成了上行的或下行的线。这样一来，在我们的情况里，连接具有深色价值（上/左—下/右）的主导领域之间的对角线，便是先行的。另一个例证：“花”的竖直轴偏向了右侧，为的是变成一条向上的线（见图7)。

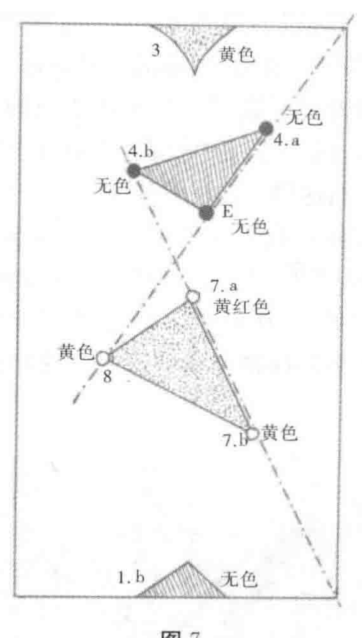


图 7

第二，某些特定外形的动力特征，其箭头方向是不同的。在西方文明中，这种符号被约定用于指示需要跟随的方向。克莱对于使用这种符号有偏好，他将其用于许多绘画和素描之中。因此，我们选定的分析例证就充满了提醒注意箭头的各种要素（线形要素：11.3“冷杉”，III，A，B，C，E；表面要素：4，5，6）。那些三角形（要素 1、2、3）可以被看作是由三个箭头组成的一些单位，但是，当它们像在这里那样依靠画作的边缘时候，它们就只有一个是有效的。于是，竖直轴在下—上方向里通过要素 1 和 2、在上—下方向里通过要素 3，便是富有动力的。

第三种动力类型是形象层所特有的，并且取决于对于对象“本质”的文化了解。因此，我们知道了，一株植物“向上生长”，一只鸟“向着它的喙的方向飞来”。

各种要素周围的动力效果，可以与取决于阅读方向或来自对被再现对象的认识的动力效果叠加，甚至与其组合在一起。例如，我们尽力为围绕着竖直轴的（被移动的和偏离的）领域来描述这种变化，这种轴支撑着三角形要素 1. b 和 3. “冷杉”II. 1. c 以及两个复合而成的对象——“鸟”与“花”。下部（“山丘”1. b）的黑色箭头被黑色“球茎”（6）的箭头所重新采用，相对于“花”的其余部分来说，黑色“球茎”也属于地面领域，而“花”则与在“山

丘”上“生长”的绿色“杉树”（II. 1. c）之中有其对应物。沿着“花”的二级对象（“球茎”“茎”“叶”“花冠”）形成的竖直轴，对应于植物生长的连续阶段。从画作的上部边缘开始，我们看到上部明亮的三角形又被大小相似的“鸟”的轮廓所重新采用；在“鸟”的内部，我们可以区分出四个补充的箭头，它们都指向相同的方向，而这种方向也是鸟飞翔的方向。在用这些动力的意义效果来概述这幅作品的时候，我们可以说，在形象层上，“鸟”与它的喙都“对”着“花”的方向，而“花”则在一种相反的运动中“上升”。“鸟”（B与III. b）与“花”的一些要素（III. a与7. a）之间存在的一种本相补述规则，通过一种吸引作用和一种将多数融合在单一之中的作用（见图8），指出了这种“会合”。

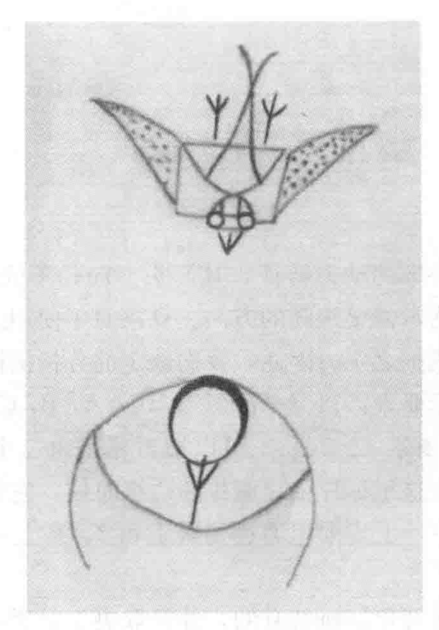


图8

层次的接合：编码

我们研究的目的之一，就是描述形象绘画的意指方式，像其表现在克莱《神话花》中的那样。为此，我们直到现在都是在分别地描述造型层和形象层，这两个层次是绘画的表达平面和内容平面。那么，连接这两个阅读层次即言语活动平面的符号学功能是什么。

我们会一下子为表现在各种要素名单与对象名单之间的相似性所震惊。不

过，两个名单却是根据每一个平面所特有的程序分开来建立的。我们似乎可以做这样的推论：某些造型品质方面的对立，是与潜在于形象层的各种对象表现之中的某些义素对立有关的。为了描述两个层次之间的这类接合关系，我们将使用接合编码（code-connecteur）这一概念，我们将这一概念确定为在造型对立与义素对立之间建立关系的一种规则。这些编码可以借助两种类型之间的相似关系来表示：

直线：曲线：：地面：天空

为了掌握这些编码，我们在参照例证所表现出的对象中做了划分。我们仅依靠复现的和简单的（被看作是一个要素的）对象，不去考虑非复现对象，例如"花"和"鸟"，这两者都是复合对象。因此，对于层次之间关系的描述将分两段进行。首先，我们将尽力根据单一的和复现的对象分开一定数量的编码，随后，这些编码将对解释"花"与"鸟"具有一种启发功能。

我们首先来看一下边缘区域的复现要素。如果我们考虑所有位于表面边缘，且其一个边与银白色的框架重合的三角形要素的话，我们就会很容易地注意到一种规则性：被称为"山丘"的带有三个直边的几个三角形（1. a-d）都位于下方边线；而带有一条曲线的几个三角形即那些"石头突起"部分（2. a-e），作为既具有地面又具有天上本质的对象，都"勾连着"竖直的边线；那个带有两条圆边的三角形（3）则"悬空"在上部边缘。在这种规则性背后，隐藏着两种编码：

（1）曲线：直线：：天空：地面

（2）上：下：：天空：地面

一种"石头突起"（一个圆边）比一个"山丘"（没有圆边）更具有天空的本质。表现复合本质的对象即天空与地面（"石头突起"）的那些要素，在绘画表面里比地面对象（"山丘"）的形象要素处于更高的位置。在我们看来，这一事实是"自然的"，虽然并不是必要的，但却说明了对一种附加编码（2）的使用。

与上部边缘"勾连着的"三角形要素，向指涉过程提出了问题，正如我们已经直觉地所做的那样。如果我们将其划入天空对象，它便进入了双重编码之中。这两种编码也适用于上部边缘附近的其他要素 9. a-d［"彩虹（?）"］和 7. d-f。作为天空对象，它们的分类是得到确认的。只有那些植物对象，即"冷杉"和"草丛"不好确认，因为它们对应于一些线形要素。它们的造型本质似乎独立于它们的竖直位置（在"山丘"上、在"突起"上或者靠近上部边

缘的天空对象)。因此，我们不得不特意说明，两种编码（1）和（2）只用于表面要素。

中心位置的那些单一对象（4. b，8，7. b，7. c，+ 4. a：它们都是“天体”），它们服从于编码（1）（由于具有天上的本质，它们都或多或少是曲线的），但不服从于编码（2）（上：下：：天空：地面）。不能断言，处于更高位置的“天体”就比处于较低位置的“天体”更具有天空的本质。编码（2）的有效性对于中心区域就不适用了。因此可以说，两个区域（中心区域和边缘区域）服从于两种不同的对于世界的再现类型。边缘区域遵守编码（2），这与带有很强西方绘画生产特征的再现类型是一致的。相反，中心区域则属于另一种再现类型。我们来看一下这两种类型的适用领域：

（1）（表面要素）

曲线：直线：：天空：地面

（2）（边缘表面要素）

上：下：：天空：地面

在这两种编码上，再加上具有一般意义的第三种编码：线形要素表现所有（有生命的）植物对象，表面要素表现无生命的对象，可以写成：

（3）线形要素：表面要素：：有生命的：无生命的①

我们刚才为解读两种复合对象即“花”与“鸟”所揭示的两种编码其解释价值是什么呢？我们放弃使用编码（2），因为它的适用范围局限于边缘要素。关于作为线形要素构成的对象的“鸟”，只有编码（3）（线形要素：表面要素：：有生命的：无生命的）可以应用。这一规则已得到简单的确认，因为它以丰富的信息要求我们将“鸟”看作是有生命力的对象。对于“花”的结果更令人惊讶：花由两种类型的要素复合而成，它应该被看作是既是有生命的又是无生命的（编码 3）的对象。编码（1）（曲线：直线：：天：地）甚至迫使人们将其看作一种天上对象，因为它像各种“天体”一样包含着一些相对圆形的要素。现在，我们只能记录下这些与“花”有关的悖论，同时把对它们的解释

---

① 这些不同的编码并非都是相互无关的。实际上，我们可以注意到，编码（1）和（2）都适用于相同的对立关系。在这种情况下，传递性规律可以使我们至少对于某些区域中的某些要素类型表述出造型对立之间的连带关系，例如：

（1）：（2）（边缘的表面要素）

曲线：直线：：上：下

这就意味着，在那些明确的条件中，一种本质上相对是曲线的要素，同时也会处于相对高的位置。

放在后面。

还有编码的相关性领域问题。我们刚才描述的三种编码是根据一种过程获得的，并且，没有任何东西可以让我们得出它们都具有可以超越作品有效性的结论。不过，根据对于克莱其他作品所进行的类似分析，有可能最终找出一定数目的对于这幅作品的整个生产（个人习惯系统）有用的编码。但是，对于相关性领域的确定只能在很长的推论分析工作之后才可进行。

形象绘画与自然世界

对于接合编码（codes－connecteurs）的分析，可以建立造型范畴与语义范畴之间的一些相似关系。这种分析告诉我们，形象绘画极像是符合叶尔姆斯列夫定义的一种简单的规约系统：在两个层次即两个言语活动平面之间没有直接的相符性（conformité），我们的分析不得不在两个平面上分别进行。但是，造型层的一些对立是与根据形象层所获得的一些类义素对立相似的。因此，相符性并不存在于两个平面的单位之间，而是存在于它们的范畴之间。根据格雷马斯的建议，我们把具有被分析的绘画过程之特征的这类符号学关系，称作半规约符号化（《符号学词典》，1979，词条 Sémiotique B. 5. d）。

需要指出，对于形象绘画的指涉性解读，要以存在着有关自然世界的一种符号学为前提。不仅形象层的语义连接是根据自然世界的（反映在自然语言词汇之中的）内容的形式来进行的，就连它的表达平面的连接也是在构成世界对象的假象的时候被使用的。

如果我们接受这样的说法，即自然世界是通过人连接成的一种双平面符号学，而形象绘画类型表现出一种半规约符号学的话，那么，便可以考虑克莱的水彩画所代表的绘画类型的功能，是否是在建立一种更有约束性的系统（在这种系统中，表达平面与内容平面缔结着一种更为密切的关系）的同时，并非主要在于压缩由世界构成的言语活动的任意性特征。我们在此遇到了有关诗歌的一种经典定义：诗歌言语活动在表达平面与内容平面之间建立起超越一般言语活动任意性的一些关系（参见格雷马斯，1970，278s）。因此，相对于“世界之散文”，克莱的绘画配得上说其具有诗歌品质（见图 9）。

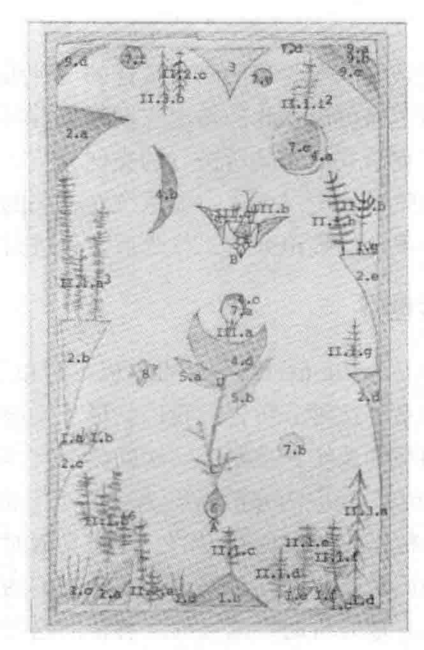


图 9

《神话花》

到现在为止，我们在分析中断然没有考虑克莱水彩画的题目。题目是一种语言学讯息，对于这一讯息的理解是由不同的符号学引起的，所以，它从逻辑学上讲便独立于对绘画对象的解读。视觉讯息与语言学讯息可以也应该分别地去解读。它们之间的结合便可以采用固位功能（fonction d’ ancrage）的所有可能的形式（巴尔特描述过，1964），直至揭示属于人为骗局的不合常理的处理方式（参考福柯关于玛格丽特的论述，1968）。

水彩画《神话花》的题目，我们可以翻译成“花的神话”或“神话之花”。在德文中，该题目是由两个词组成的一个复合词，一个词是具体的（Blume：花），另一个词是抽象的（Mythes：神话）。只有第一个词可以指一个可见的对象，也就是说它直接适用于形象层。但对于绘画对象的解读结果已经告诉我们：一株“花”在绘画里占据着一种特殊的位置。因此，这个题目虽然具有一种可能的固位功能，但严格地讲却不会带来任何东西。这个复合词的第二个要素（神话）由于与第一个词合用而带来一种信息，该信息只依靠视觉对象是不能直接来理解的。

克莱操纵言语活动的超凡能力以及他的古典人文主义的教育思想告诉我们，应该严肃地对待绘画作品的题目。根据传统的定义，神话是一种叙述。这种叙述，通过其个别的形象化过程而尤其是在植物和动物世界提取的形象，旨在其深刻层次上阐明一般的人类条件。我们在《大百科全书》（*Grande Encyclopédie*）中读到的“神话学”（Mythologie）一词，是这样介绍的：“——神话经常展示一些属于人类的人物，或至少展示与人类相似的人物。”

在我们对于形象层的分析中，未出现任何属于人的方面的词语。如果我们接受前面对于神话的特征概述的话，那么题目就可能告诉我们，在绘画空间中再现的自然世界可以被看作人的一些规约（在其通常的意义上）。对于绘画作品在造型层上的分析说明，核心的关系需要在表现“花”与“鸟”的全部要素之间进行连接，而“花”与“鸟”是唯一非复现的对象，它们在绘画表面内部占据着一种选择性位置。我们被迫将这两种对象看作是指向人的领域的一些规约。一定数目的指示指出，应该将它们各自的关系与性别同位素性[①]连接起来，并在“花”中看到一种女性对象，在“鸟”中看到一种男性对象。那些指明两个对象的总称性词语——也包括德语的词语（Blume：阴性；Vogel：阳性）——的语法属性符合这种解释。这两个词语通常被自然语言在同一种规约意义中使用，“花”尤其常在诗歌话语中使用，“鸟”多用于色情话语之中。不过，为了确认我们的假设，我们将这两种对象的特殊再现方式看作是决定性的。“鸟”，再现为像是一种多向的箭头，它有着一种“刺破性”对象的轮廓；“花”更准确地讲再现为“花萼”的弯月形，即一个“接受性的”模子的弯月形，该弯月以曲线重新接上了“鸟”的轮廓的大箭头。[②]。

现在，我们应该重新来审视对对象“花”的使用编码（1）和（2）所带来的反常情况。根据它的本相性质，“花”就像是一种复合对象，该复合对象既属于<u>无生命</u>和<u>有生命</u>的类别，也属于<u>天上</u>和<u>地上</u>的类别。

这种状况使我们想起了有关神话的一个较新的定义，那就是列维-斯特劳斯的定义。列维-斯特劳斯把这种类型的话语看作一种协调结构（structure de

---

① 同位素性（isotopie）：这是格雷马斯从物理学和化学领域借用而来的术语，并将其用在了语义分析之中。这一概念指那些承担着话语-陈述同质性的类义素在组合关系链上的重复。——译者注

② 如果我们在分析例证之外赋予那些平行线一种论证价值的话，我们就会想到克莱的两幅作品，可以说明我们的假设。首先是《形式与动物》（*Weib und Tior*，1940，13），其中，我们看到一个女人手拿一朵“花”，而靠近花的是一只<u>雄性动物</u>我们还可以想到1920年的一幅叫《箭头》（*Der Pfeil*）的素描，其中这一形象明显地具有色情的价值［这两幅作品重现于格尔哈尔（Geelhaar）的著述之中，1972，55 s］。

médiation)，该结构用于协调一些从逻辑上讲法协调的一些词语。这一切，就好像我们的这幅画作的造型组织是在视觉领域之中反映神话的形式结构那样。把“花”当作可以同时汇聚有生命的和无生命的特征的对象来划分，在应用了那些接合编码之后，便赋予了它一种调节性外在形象的作用。大“花”是通过一种复杂的造型功能表现出来的，它使得宇宙领域（无生命的与天上的）过渡到了有生命的地面领域，即植物和动物的领域，亦即人的领域。图 10 概述了这种协调结构：

形象层	“鸟”	“花”	“天体”
被编码的义素特征	有生命的——	有生命的	
		无生命的 ——	无生命的
		地上的	
		天上的 ——	天上的
象征层	人		宇宙
	男性	女性	

图 10

现在，我们可以注意到，如果把红的底色解读为临时未顾的“女人的上半身”，便完全地纳入了我们的分析之中。这种解读出自把“花”当作女性要素的规约性理解，它使得我们以需要验证的假设方式为那些中心对象所设定的人形地位具有了有效性。[1]

神话的叙述性特征，是其传统的和结构的定义所共有的东西。神话是一种叙述，它在讲述一个故事。现在，如果我们重新采用协调结构图示的话，那么在我们看来，就会很容易地构成一个基本的叙述。该叙述从那些中心对象即

① 我们曾对玛格里特的一幅作品《决定性的记忆》(*Le souvenir déterminant*，1942）感到惊讶。这幅作品似乎明显地重新采用了多数读者面对《神话花》的大面积红色时感受到的那种形象/底色的含混性。玛格里特的绘画再现了一位观者身处一个洞穴之中的目光，这位观者将眼神引向下部边缘中间生长着的一棵树。也是在此处，被如此切分开的天空的轮廓重新采用了一个女人上半身的外形。玛格里特的这幅作品重现于瓦尔德伯格（Waldberg）的著述中（177）。

"鸟""花"和"天体"之间的关系开始，阐述了我们的例证。[①]

依据很想接近科学话语的某种理想的做法所进行的这种陈述，可以使人感到惊讶。我们不会落入直觉性批评的话语之中吧？这种情况似乎不可排除。[②]只不过，如果不能断定直觉批评总是错误的话，那么也同样不能断定反面的东西，直觉批评的不足似乎就在于此。相反，符号学分析在强调意义生产的形式机制的同时，指出形象绘画借助于纯粹绘画手段是如何最终建立起世界各个领域之间的关系的，而这些领域依据一种通常的逻辑也同样是可以分离的。绘画，用几十平方厘米的面积，是可以提供一个新世界、一个所有矛盾似乎都得到解决的世界的幻象的。

① 我们在思考，这种分析结果是否不应该依据讽刺（ironie）一词的语域做点调整。我们凭借着把男性再现为脆弱的、透明的小存在物，在《神话花》中重新找到阴性形象与阳性形象之间同样的失衡性，这一情况在1940年版画《形式与动物》中已经非常明显（见上面注释）。在我们看来，相对于被陈述的话语，其结果便是引起了一种讽刺性的距离效果。

② 据我们所知，现存的对《神话花》的非常简单的描述，是卡罗勒·吉迪翁·韦尔克（Carole Giedion Welcker）进行的（1967）。从绘画方面来讲，这一描述是此类话语的很好的范例。在我们的分析里，"花"明显地像是"任何一种天体"（*Gestim unler Gestimem*）。

再现沉默

——2003年意大利电讯公司专业广告分析[1]

朱丽娅·塞里亚尼

意大利电讯公司的专业广告（米兰 Young & Rubicam 广告公司制作），是2003年9月发布的，它选择了一条反常的和挑衅性的途径，以便提升传播场域的一种最为有力的施事者[2]：沉默（silence）。在影片和在使广告具有结构的三种报刊主题中，这种沉默都表现为缺少文字。在打开的报纸上没有一个字，一本书翻开后全是空白页，接电话却没有话筒。

沉默，就像是在与对象的联系之间突然出现盲点和无意蕴活动：无沟通的世界会是什么样子的呢？广告词这样发问。答案，在暗示人们去设想一个无意义的世界，而在这个世界中，个人是唯一的，时间是中止的。

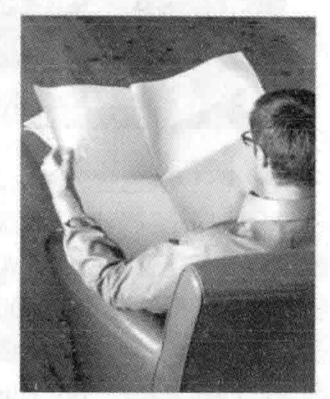
不管怎样，这是一次漂亮的广告活动，它为我们提供了广告的符号学分析以及这种分析可赋予广告策划的补充价值的机会，另一方面也提供了似乎首先可以被轻松破译的文本的内在复杂性的机会。为简化起见，我们将主要研究那些报刊主题，只在某些场合与视听材料即陪伴报刊主题的影片相联系。

---

① 感谢彼德罗·皮奥·齐尔索奈默（Pietro Pio Cirsone）在视听主题的筛选方面所做的贡献。

② 施事者（acteur）：符号学术语。从历史上讲，出于对确切性和普遍化的更大关切（例如，一张飞毯或一个商业性社会都是施事者）。施事者这一术语已逐渐地代替了人物（或剧情人物）这一术语，这就使得这一术语在唯一的文学领域之外的使用成为可能。由于施事者是通过脱离与接合的程序（这些程序直接指的是陈述活动阶段）来获得的，所以，它是一种名词类型的词汇单位。施事者可以是个体的（皮埃尔）或是集体的（人群），可以是形象的（拟人的或动物形的）或是非形象的（命运）。一个施事者的个体化通常以具有一个专有名词为特征（任何一个主题角色，例如“父亲”，通常充当施事者的名称）。施事者很接近（并对立于）行为者（actant）。从比较的角度来看，当人们具有由多个变体故事组成的一种语料时，人们就意识到，一个单一的主体－行为者可以由多个现次－施事者来表现。行为者呈不变项特征，格雷马斯为我们概括出6种行为者，他们是：发送者、接收者、主体、对象、助手、对手。而施事者则处于一种变动状态，但无论如何，它至少是一个行为者角色和一个主题角色的承担者。——译者注

表现



广告是黑白广告，这不包括影片最后部分依靠现在时和品牌的可操作现实来进行陈述的画面。黑白色呈明亮状态，而且是具有可塑性的，对其不能做最为直白的解读：这种解读，把剥夺言语传播与一种烦躁情绪的组配规则（valence）结合在了一起。意大利电讯公司作为电话服务的提供者，把传播看作只能是词语编码的传播，因而导演了因传播工具意外缄默所偶然带来的混乱。

我们后面还将回到这个问题上来。现在，首先使我们感兴趣的是“非色彩”之色彩的组配因素。这种组配因素，由于在摄影风格上“鲜明清晰”且不具备与20世纪40年代“美国黑色”有关的为人所期待的内涵，而成为此广告视觉特性的基本特征。黑白与明暗有关系，这就为把握广告的意义效果提供了第一种指示：于是，我们来看一下光亮的表面外形的四种基本维度：采光（éclairage）、亮度（éclat）、颜色（couleur）与材料（matière）（封塔尼耶，1995）。

关于采光，我们首先注意到，光线来自于左上方，向着右下角散开（那里有广告指示）。光线从后面即从读者“身后”指示“电话机”和“书”的阴影位置，并且它在“报纸”上建立起一个主观视角。亮度，即光线的明亮程度，它聚焦注意力，并出现在白色纸上，且位于不带必备气孔的话筒的尽端。颜色维度与以明暗形式分布的光线的强度相一致，这种强度在雕塑或更准确地讲是在“确立”细节，并将细节“固定”在一种冷淡的沉默之中。最后，光的材料似乎引入了一种触觉原则，这种原则缓缓地引入了一种陈述活动方式。

“书”与“电话机”的外形集中在一些细节上。它们便是（男人的）手和衬衣袖子所伴随的前景中的客观框架，手和袖子是仅有的与传播对象或工具有联系的要素。在“报纸”画面中，被形象地表现出的施事者（是从背后看到的，并坐在沙发里）仍然是一位男人，衣着更为随便。衬衣的白色不再与报纸的白色一致，并且就像我们已经指出的那样，光线所给予的视角是主观的：相对于坐在沙发里的男人，观察者是从背后看的。他惊奇地发现，他面对的是神秘的空白报纸。




在黑白/颜色这种对立之外，光线外形的四种维度——聚集（亮度）、散发（材料）、固定（色调）和流动（采光）[1] ——最终阐述了图像的强度：这四种维度构成了建立在论述方式基础上的一个陈述[2]的第一层结构，这种结构以抛物线的方式最终超越了时间和空间的约束。在这种抛物线的内部，广告指示选择（就像它在一种专业传播中那样）发送者（destinateur），即一个问题（无沟通的世界会是什么样子的呢?）的播送人（émetteur）的位置，这个问题由于被断然的视觉陈述所约束，而采取了一种必然是修辞学的表达方式。

话语层

为了突出被再现的各种要素的规约雕塑性，光线倾向于不去顾及时空维度。然而，这种维度并非是次要的；相反，它在一定程度上帮助确定传播命题的定义。

实际上，三种报刊主题中的每一种都指出了一种正在使用中的传播工具：人们在讲述正在进行之中的一种过程的当场立即状态（hic et nunc）（放在书上的手正在翻动页码；报纸被展开了，似乎准备好被阅读；手抓住了电话筒），但是这种过程却完全没有意义。这一过程中止了，它因（可以使其得以完成的）编码的缺位状况而被搞得荒诞可笑。

这也涉及了亮度维度：时空坐标被动员了起来，为的是描述与真空的接触，但它们仍然拒绝将真空记入确定的语境之中。同样，时空坐标证实了一种

---

① “亮度（聚集风格，负责突出）……采光（流动风格，赋予方向）……色调（固定风格，负责定位）……光线的物质性（散发风格，负责占据）……”（Jacques Fontanille，*Sémiotique du visible. Des mondes de lumières*，Paris，PUF，1995，p. 45）。

② “陈述”（énoncé）与“陈述活动”（énonciation），是符号学上句法理论的重要概念。“陈述”被“理解为任何具有意义的单体”（《符号学词典》，1993 年版，第 123 页），这种单体属于先于任何语言学分析或逻辑分析的被说出或被写出的语段。“陈述”与被理解为言语活动之行为的“陈述活动”相对立，它是后者的结果。这两个概念在本篇文章和全书中被频繁使用。——译者注

意义损失，并使行为者的动作转向了其虚空状态（vanité）——这位行为者在远离自己实际决心的情况下却发现已被提升至可能的接收者地位了。实际上，如果依据职业态度就很容易辨认一个人，那么这个人便被认为能够代表最为广泛的传播工具使用者所在的群体（不管他们是或不是该品牌的使用者），而这个群体在任何时刻、任何场合都使用词语。

在每一个陈述之中，叙述活动的规约脱离（在任何时刻、任何场合……）都突然地被光线机制和它的激情组配的接合[①]所补偿，根据随观察者的位置不同而有别的一种时间序列（对于“报纸”来说，是一种融合的同时性；对于“书”来说，是一种外部的同时性；对于“电话”来说，被观众抓住和面对观众的接收者似乎发出了一种反常的质问）。

在时空只有一种情感后果的语境中，无人称的施事者的主要功能在于确保对一位接收者的辨认。就像寓言的接收者那样，这位接收者将图像的超真实的成分视同为一种“现实简约”，这种简约则是在词语被取消并带走人形的颜色和生命的地方进行的。

在影片于恢复颜色时重新找到生命和其现实运动的最后取景部分，如果词语重新出现，那么无生命维度便成了整个影片和所有“报刊主题”的特征。于是，这种无生命的维度便把继剥夺言语之后出现的剥夺生命作为主题，并让人不将沉默看作一种缺位，而看作一种停滞和一种固定化。

图像中被再现的那些动作，是代替词语来说话的。那些中止的形象，尽管不能中止过程，但不可避免地将意义指向其虚空状态。研究工作、专业生活失去了其吸引力，漠不关心和爱情失去了其意义，同样，正像影片长时间地讲述的那样，公共维度与私人维度之间的界限也模糊不清了。沉默使动作僵化，并将其定位于一种他处之中，而在这种他处之中，“科-幻”内涵（这是另一种行程，需要在广告发布过程中跟随）则显示了一种无声场面（scène muette）的特征。这种场面在影片中被一种缠绵的、重复的和被认为是启迪了它的音乐

---

① “脱离”（débrayage）与“接合”（embrayage）：符号学术语。是由法国语言学家吕威（N. Ruwer）在研究和翻译由雅各布森引入语言学的英语单词“shifter”（“变指成分”）（该词指的是人称代词、空间和时间名词）过程中采用的。他认为英语中这个词应该翻译成法语中的两个词，它们代表着“变指”过程中的两个程序。“脱离”被确定为一种操作，陈述活动就借助这种操作从其自身分离出某些与其基本结构相联系的词项。与“脱离”相反，“接合”指的是返回陈述活动的效果，这种效果是由属于人称范畴和（或）属于空间范畴和（或）属于时间范畴的某些词项之间的对立的中止所产生的，它也是由对于陈述阶段的否认所产生的。因此，任何接合都以在逻辑上先于它的脱离操作为前提。——译者注

赋予了节奏。皮亚左拉[1]的小六角手风琴琴声完全是无时序的，这种演奏首先服务于打断广告的流动，随后是服务于在各种公共场合与私人场合再次产生三种报刊主题的图像所获得的那种不自在环境。

传播的这种元语言学维度[2]，无疑是广告最有意思的方面之一。沉默不仅显示了所描述的情景的特征，更被看作一种间歇，该间歇中断了此后与不协调传播难以分开的一种流动。意大利电讯公司属大广告投资商，它有必要介入进来，以表示它愿意在作为基本主角的喧闹之中停歇一下。表达成果依赖于一种价值区别，依赖于明显地推翻系统：沉默不应被视同于一些不悦价值，而更是对于不可能再现的传播一种必要的思考。

叙述性

反省的间歇以一种答复为前提，由于问题是不可推卸的和修辞学方面的，所以，这种答复就更是必需的和被人所期待的：无传播，世界就不能只是简单地存在着，因为它不能被说出、被感受、被表现。

因此，被再现的主题的中止，主要被构想为是价值的中止：在生命与传播混为一体的地方，生命的突然不出现也将中止存在之事实，并将其转换成为一种无声的手势。于是，一种叙述结构便显露了出来，在这种结构中，接收者由于要承认传播的基本价值（直至将这种价值与生命的价值混为一体），而面对与上述价值非合取的一种再现，并因此面对与这样的一种析取相伴的不悦。

在生命和意义重新开始的时候，转换是必要的，它要求具有回到反常的沉默之前的那种状态的愿望，这种状态（临时地）被将生命的不出现与传播的不出现连接在一起的隐喻所拒绝。

这样一来，我们便注意到，叙述图示就像在实现印刷和视听的时候那样，出现多种模态。它首先让人看出有一种使-做（faire-faire）（或契约），这与传播和生命之间的公式有联系；随后，是一种做之存在性（être du faire）（能力），这种存在性并不主动地指示出来，它表明的是一个失去了传播编码的世界的不悦；再随后，有一种使-存在（faire-être）（或运用），其目的在于保持传播的密度，以便在被说明世界的超真实之外重新找到生命；最后，是一种

---

① 皮亚左拉（Astor Piazzolla，1921—1992）：阿根廷小六角手风琴演奏家。——译者注

② 见书后附言“四个词语”中关于“元言语活动”的介绍。——译者注

存在之存在性（或确认）[1]，它确保维持现状，并允许恢复一种快乐状态——在这种状态中，时间将重新流动起来，而空间则重新与时间排序。

在这种逻辑之中，两种程式[2]相互对峙着：首先是一种维持程式，它与基础程式相耦合，旨在维持与传播的关键价值的合取；其次是一种使用程式，其中，被去掉的编码阻止事件和人际关系的重新正常流动。广告商（意大利电讯公司）身处发送者的高位上，它使人的主体保持与生命之对象的关系，并预告他：取消传播痕迹，会不可挽回地引起取消滋养生命存在的历史的结果。

是谁偷走了编码呢？有什么书写的或说出的言语可以很好地赋予其实质呢？是谁在指出空洞表面的同时得以揭示传播工具的虚空状态呢？又是谁借助一种无用的动作——除非是接受一种集体疯狂——得以这样中止传播呢？

模仿是完美的：实际上，编码就在这里。它只是选择由光线的出现来取代它自己确定的和断续的出现：一种沉默的而不是哑声的出现，尤其是连续的出现，继续在形成一种特定的隐喻外表。它旨在体现一个实际的人，而这个人就像意大利电讯公司所提供的电话服务一样，在很大程度上被时间化了。而且，如果“电话”的施事过程只代表着可使路径变得模糊的诸多可能性中的一种的话，那么，这并非是偶然的。就像一种专业广告活动应该做的那样，在重新发起这一活动的时候，电话机在远离产品和特殊服务的情况下，属于各种潜在性最终都与关系的各种可能性实现偶合（这是最大的雄心）的范围。它们会与人类和生命的各种可能性相遇，会与空间和时间的可能性相遇：那便是历史。

我们在采用封塔尼耶陈述过的光线外形的四种参数（如上所述）的同时注意到，如果不考虑光线借着在页面（“书”“报纸”）的白色之处和在无话筒的接收者之处集中来表明编码（A vs 非 A）的不出现的话，那么，光线就是以“明亮”平面的形式出现的。我们随后又看到，光线在铺展开，并以不同的集中程度占据了图像的空间——在这个空间中，它确定着阴影、褶皱和突起部分（用于支撑渠道/对象的胳膊）。不过，当问题在于确定一种未出现的、不明确的底色时，光线则完成了一种散发过程。最后，光线具体体现了观察者目光的行程，而观察者则是被叫来对外部（“书”表现出一种客观的方框）进行确认的判断者——这种确认是必要的（“电话”通过呼叫来进行）和参与性的（“报纸”选择一种客观的框架），它将允许完成叙述图示。

---

[1] 这里涉及的是“作为”（faire）与“存在”（être）这两种叙述模态的不同表现方式。参阅书后《附言》的相关内容——译者注

[2] 程式（programme）：符号学术语，全称为叙述程式（programme narratif，通常简写为 PN），它是表层叙述句法的基本组合体，是由主导着一个状态陈述的一个作为陈述构成的。——译者注

在激情平面，涉及一种捉迷藏游戏。如果这些表象的主要兴趣在于在唯一图像内部集中光线的各种状态的话，那么，剩下的就是阐述确定句法即强度之外形的逻辑了，因为这种强度在利用出现效果的同时，也在调整表象的情感的细微变化。在这种意义上，人们会注意到，那三种报刊-主题在以不同的方式分配情感的突出程度和光线的光面：沟通工具的白色总是让人视同于一种亮度区域，光线-材料和采光总是以其褶皱和退却来表现充当底色的织物。人的主体（一直没有出现面孔和目光）被投入这些表现出的细节，而这些细节的唯一功能是成为载体和确保一种完全是潜在的施事性：实际上，光线的变化强度管理着一些纯粹的和生硬的行为者位置，它们在惊讶、不经意的期待、不肯认可的快乐和寻找与观察者沟通及共谋的激情状态之中，达到了顶峰。这一切都表现在了一种确认之内部，而这种确认只能是被密切地分担的。

价值

广告活动的效果（Pay off）问题，无疑属于修辞学范畴：无沟通的世界会是怎样的呢？“失去理智”是明显的答案。因此，我们会目睹接收主体与陈述接收者之间的一种完全的同一：实际上，这里涉及一种观察。信息作为与解释作为[①]尽可能地接近，结果是[②]：

——被传递的信息在无中介的情况下被重新提及和直接观察；

——随后的解释是直接的，既无中介也无须提前准备。

因此，被再现的状态表明了包含在（对于“无沟通的世界会是怎样的呢？”问题的）隐性答案中的论点。它更准确地表明了这一论点的认识体系的方式化过程，即使不是一种确定，至少也是对已经被说的东西与所依据的指涉对象之间存在着一致性的确认。从不转换的定义（即冻结的定义，就像我们的三个图像那样，中止在延迟状态之中，这种状态使它们成为永久的和最终的）上讲，是带明显性的话语在确认接收者的解释作为。

---

① 信息作为（faire informatif）和解释作为（faire interprétatif）：符号学术语。前者可以是发送性的，也可以是接收性的；接收，可以是主动的，也可以是被动的（参考法语中“听”/“听到”、“看见”/“看”这样的对立）。后者与前者对立，它求助于认知主体逐步和最后的介入。这样一来，解释作为便成了认知能力的主要运作方式。解释作为可以扩展，它通常采用复杂的认知程式的方式，甚至可以覆盖完整的话语（评述、批评、某些科学话语形式等）。——译者注

② 参阅格雷马斯《论意义》之二（*Du sens II*），Paris，le Seuil，1983，p. 203；格雷马斯与库尔泰斯《符号学词典》，Paris Hachette，1979。

电讯广告所追求的增值对象，似乎就是接收者本人的认识判断。作为解释作为的结果，这种认识判断要求通过视觉渠道去刺激观看或确认不具备其传播编码的世界之事后的（ex post）效果。乍看起来，如果中心价值存在于讯息的认知命题的明显性本身的话，促使转换接收者的应该－相信的动力，好像就在于进行更为基本的审视。这种转换努力，由于是被发送者－文本所传送的，它有可能属于一种想要－做[①]，这种想要－做旨在一个真实的而非反常的平面上建立条件，以便使被中止的（沉默的）世界重新具有其生命力。

广告的各种主题所表现的，是不带有任何维持其各自情绪的和生命的认知功能之可能性的施事者。干扰采取多种规范的形式：对一本书或一份报纸的不可能的阅读，无声的电话（在报纸广告里、在电视广告里）同时地对个人维度（日报、家庭沙龙）、公共维度（张贴、展示活动）、专业维度（电话会议、可携带式电脑）和游戏维度（纸牌、游戏厅）的扰乱，还不要忘记对于操作维度（张贴、高速公路）的扰乱。

因此，我们所进行的操纵涉及接收者的懂得情况。这种操纵尽力将其作为集中在对所提供的等值（沟通 = 生命）的辨认和对根据一种既是真势的观点

① 这里提到的"应该－相信"（devoir croire）、"想要－做"（vouloir faire）和"使－相信"（faire croire）均为符号学"行为模态"。参阅书后附言中相关介绍。——译者注

（信仰）① 又是诚信的②观点所获得的这种明显的确信上。

结论

意大利电讯公司的广告，在我们所理解的专业广告的概念方面堪称典范。

实际上，这种类型的广告都会预先考虑到发送者的立场、他的价值观及契约内容的扩展。根据这类广告的原理，陈述阶段包含这种行为位置，并在向接收者提供一些叙述要素的同时来扩展这种位置。那些要素虽然都是从产品和服务的偶然性中找出的，但它们是专门用来描述其与产品关系之本质的。

对于接收者的要求，主要涉及一种信仰行为（一种使-相信，随后是一种相信）。因此，这种要求以一种认识转换为前提，而这种转换根据接收者的初步状态可以是终结性的③，条件是它包含着一种最终的承认；它也可以是持续

---

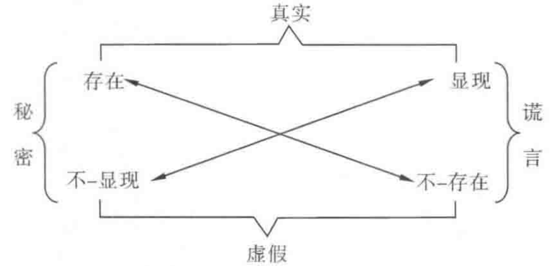
① 根据符号学观点，所谓“真势的”（aléthique）模态结构，出现在以“应该”为谓语的模态陈述确定和主导状态陈述［以“être”（存在、是、成为）为谓语］的时候。这种结构在符号学矩阵上的二项对立，使我们可以对于真势的模态范畴加以表述：

应该-存在　应该不存在

不应该不存在　不应该存在

矩阵中的每一个项都可以用一种名词来命名：“应该-存在”对应于“必然性”，“应该不存在”对应于“不可能性”，“不应该不存在”对应于“可能性”，“不应该存在”对应于“偶然性”。——译者注

② 这里的“诚信的”（véridictoire），是指“诚信模态”。当一个状态陈述可以多方面决定和改变另一个状态陈述的时候，第一个状态陈述就对应于一个模态陈述：它的谓语，即存在之存在，可以被看作从“懂得-存在”脱离出来的形式，并可以在符号学矩阵上表示出来：



我们看到，诚信范畴是通过建立两种图式的关联性构成的：“显现/不-显现”图式被叫作表现，“存在/不-存在”图式被叫作内在性。诚信范畴便表现为具有认识性质的认知活动，它旨在借助于各种模态程式达到一种诚信位置，而这种位置可以通过最后的认识判断得到确认。——译者注

③ 终结性的（terminatif），是一种体态义素，它表明一个过程的完成；它属于“始动性/持续性/终结性”这种外在表现状态。在表层符号学的句法层上，“终结性”可以表示一个作为的实现。——译者注

性的（duratif），条件是它在时间之中被认为适合继续，并适合发展和逐步地偏移它与陈述阶段的关系。因此，这就可能涉及根据懂得所进行的一种操纵，这种操纵在被分析的广告情况里是建立在对同一信仰领域的（在广告商、陈述者和接收者之间的）平分基础上的，而这一领域的委托契约则要求一种先期前提（而不是说服性活动的一种预后结果）。

在这种广告活动中，形象维度起着重要的作用：这种维度脱离了其指涉关系，明显是隐喻性的，它最终是要求与对世界的外在形象的阅读同一。它包含一种从形象模式借用的寓意形式，并追求任何专业性广告都应该寻找的一种普遍性价值。

是现实主义还是骗人把戏？

——对于埃尔森海默《逃亡埃及》的分析

吕西亚·科兰

在符号学领域，现实主义关系到像似过程，这种过程“承载着已经构成的所有外在形象，同时让它们具有能够产生指涉性幻象的与众不同的精神投入”[①]。但是，“像似性是建立在制定属于特殊类型的一种陈述活动契约基础上的，它应该从两种观点上得到考虑”[②]。它们是对逐步丰富表象直至使之成为似乎“真实的”所有形象特征进行多方面确定的语义学观点，也是建立在陈述发送者与陈述接收者之间的“委托契约”观点。我们将本着这一方向来对亚当·埃尔森海默[③]的一幅画作进行分析。

在绘画史中，这幅作品几乎被看作他的现实主义的一种独特指示(unicum)。这样做，是尝试同时展示叙述的结构和这种叙述与其观察者之间构成的关系。因此，它也就明确地显示出：对于现实主义的最高表达在何种程度上只不过是一种特殊的、组织完好的属于造型与陈述活动的外形化过程的结果。

星空

亚当·埃尔森海默的《逃亡埃及》，是画家1609年在罗马完成的一幅夜景绘画。正像艺术史所明确指出的那样，罗马城目睹了17世纪头10年中这类被称为“现实主义”的景物绘画的繁荣。人们通常用“现实主义”来理解属于内容方面的东西：“将景物再现为其所是的样子，也就是说根据可感现实与日常经验来再现景物；至于形式，那就意味着，从对于自然的明显感知出发，通过

① 格雷马斯、库尔泰斯：《符号学词典》卷一，Paris，Hachette，1979，p. 178。

② 同上，《符号学词典》，卷二，Paris，Hachette，1986，p. 178。

③ 亚当·埃尔森海默（Adam Elsheimer，1578－1610）：德国画家、雕塑家。——译者注



亚当·埃尔森海默：《逃亡埃及》(1609)，*La fuite en Égypte* (1609)
31cm×41 cm，Munich，Alte Pinakotheck

一种在视觉之外可激发其他感觉（例如使人感觉空气和露水的湿润、太阳的温暖、风的吹动）的幻象效果，去记录一些可以表现为绘画的视觉要素。"①

这种现实主义，在亚当·埃尔森海默的小小的铜板油画中，于星空之中达到了其表达的顶峰。这种星空被认为是现实主义场面的首批典范之一，"换句话说，它是在一个已知的夜里而非是在任何一个天空中的一种天空地形学景象，这种景象被理解为是对于真实的和确定的场所的再现"，而在这种再现中，"对于天空表面的辨认只由眼睛（有时甚至使用望远镜）来进行，眼睛并不选择任何要素，但却认真地记录下所有的现象"②。关于这片星空，人们甚至谈到了与伽利略的发现的密切关系，尤其是与月亮的黑点和与被认为是一个星云

① 萨勒诺（L. Salerno）：《七世纪罗马风景画》，*Pittori di paesaggio nel Seicento a Roma*，Rome，Ugo Bozzi，1977—1978，p. XV。

② A. 奥塔尼·卡维那（A. Ottani Cavina）：《论〈风景画〉之二的主题：埃尔森海默与伽利略》（«On the theme of Landscape II. Elsheimer and Galileo»），见于《暴林顿杂志》（*The Burlington Magazine*，876，1976，p. 140）。随着时间的变化，这个位置得到了确认，结果是萨勒诺（同前，p. 119—120）认为，"只有具备德国的科学和浪漫精神的人才能将绘画建立在新科学基础上，因为他要依据光学和天文学来再次产生诗歌的非常细腻的意义"。

的银河系的关系。[①]

分析只能从作为形象图案的天空开始。对于这种图案，我们认为，必须首先求助于一些特定的天文学能力，它对于审视这幅绘画和阐述下面的阅读方法具有很大的帮助。

画作完成的年份，即 1609 年（这是艺术史家们一致同意的年份），以及（在满月和刚升起时刻画的）月亮、大熊星座（位于画的右上方）和银河系（以对角线方式穿过画面）的位置，为重新构筑天穹的真实外形提供了基本要素[②]。天文学要素的安排似乎指的是 1609 年 3 月 21 日和 4 月 19 日那两天，因为在那一年中后来连续出现的各次满月所显示的星体分布与画作中出现的星体分布出入很大。而对在电脑帮助下我们获得的 1609 年的那些夜间，与画作所谓真实的情景之间所做的比较，也并不肯定画作是对自然的一种复制，让人怀疑它是否是对一个确定的夜间的再现。

天穹并不表现为一种现实主义的复制，而半圆星球在画面上的自然变化转换也不是唯一对此负有责任的，尽管这种转换构成了亚当·埃尔森海默不得不面对的一个问题。向北做 180 度全景式观察，会模糊地看到一处天空，那里只有大熊星座是以某种忠实的方式被复制的。大熊星座下面的星体可能是阿图斯星座（Artus），但是，对于它的辨认只是建立在人们可以沿着大熊星座的胳膊能正常看到它这一事实基础上的。其他星球只能在大体上、不无疑虑地得到辨认，它们可能是由三颗星组成的天鹰星座（或天鹅星座），这三颗星排成了一条线，并且很有亮度，它们出现在从左边起的第一个和第二个深色树丛之间；它们还可能是海豚星座，这个星座就由紧挨在银河下面的一个星群组成，该星群位于让人以为是昴星座的另一个星群处。其他星体就不是忠实地根据自然复制的星体了。它们似乎就是为了满足在画面上创立更多亮点而安排的。

被准确复制的，既不是星体的位置，也不是它们的比例。月亮与大熊星座

---

① 《星空》(*Sidereus Nuncius*)，这是一本书，书中，伽利略记载了用望远镜进行的天文观察结果（涉及发光点和银河）。该书 1610 年出版于威尼斯。不过，应该指出 K. 安德鲁斯的立场，《亚当·埃尔森海默：油画、图画和出版》（*Adam Elsheimer. Painting, Druwing and Print*）（Londres, Phaidon Press, 1977, p. 595）一书，出版于奥塔尼·卡维那的著作刚刚问世之后，曾质疑伽利略与亚当·埃尔森海默之间的接触。

② 重新组构天穹，是由波洛尼亚大学天文学系教授法布里齐奥·博诺里（Fabrizio Bonoli）借用电脑完成的，我在此向他对我们的研究表现出的能力与热情表示感谢。至于假设的与伽利略的联系，博诺里表现出更大的怀疑。根据他的说法，月亮表面的细节并不反映伽利略这位意大利天文学家借助望远镜所记录下的观察，却更好地反映了他使用肉眼观察达到最好效果的意志。同样，很难肯定画家是否为银河布满了星星（就像后来人们在阅读伽利略用望远镜做的观察结果时所了解到的那样），以说明它真正的本质，或者画家是否只是想指出在天空的这一部分所聚集的星星。

之间的关系并不合实际，因为大熊星座的大小差不多10倍于它在画面上的情况，而所谓的海豚星座则远比大熊星座小。此外，如果这里指的是昴星座的话，那么，这个星座的位置应该更靠南面一些，而不应该被包含在这块画出的宽阔但却偏北的天空之中。

随后，画家在作品上面又加进了一种出现在银河（在造型上是沿着长方形的对角线布置的）中的失真情况，银河明显地比其在实际中的情况更为倾斜。

再者，另一种属于“气象学的”缺陷混入了这幅著名的现实主义作品之中，因为聚集在月亮周围的云彩在这种情况下应该遮掩许多星群，甚至遮掩银河。

结论是，尽管天空重新产生了某些可辨认的要素，但是从它们的位置来看，并不合乎逻辑，甚至（如果位于假设的海豚星座下面的小星团真的就是昴星座的话）包含了一些并不该在画中被再现的天空中出现的星团。

在为忠实地重组所感知的这些情况而进行的一系列“更正”基础上，还要加上这样的一种事实，即月亮于水中被反射的时候，它违背了反射的一条原则，那就是对象与其反光要遵守沿着一条垂直线排列的原则[①]。

造型维度：地与天的“并合”

这幅作品描述了马蒂厄（Matthieu）讲述的《福音书》[②] 中逃亡埃及的情节。这个情节完全与所写文本相符，它发生在夜间。一位天使出现了，他正梦想着圣父约瑟夫（Joseph），他已请圣人全家离开伯利恒（Bethléem），为的是让耶稣免遭国王赫罗德（Hérode）下令进行的对无辜人的屠杀。在叙述平面上，求助于夜间，强调了逃亡，而且不为人知。但是同时，选定充满了困难与危险的黑夜的做法，在画作的背景中变成了手段，为的是在叙述上利用由光线带来的选择性价值提升。

动作的装饰，尤其是从右至左逐渐浓密的植物，暗示逃亡者刚刚离开了一个居民点（我们是根据最右边牧场上的牲畜来猜想的），并且他们进入了更为浓密的植物丛中。

总的说来，绘画表面在纵向上被组织成三个部分：右边部分，月亮在水中

---

① 这是一条画家知道的规律，因为他正确地画出了画作最右边的植物和动物的反光。

② “上帝的天使出现了，他想着约瑟夫，并对他说：‘起来吧，带上你的孩子和他的母亲，逃亡到埃及去；留在那里，直到我告诉你离开为止，因为赫罗德会寻找孩子，非整死他不可。’他起来了，带着孩子和他的母亲，利用深夜逃往了埃及。”（马蒂厄《福音书》，2，第13～15页）

反射着，画面中唯一的一棵树光秃秃的，没有一片树叶；中间部分，其宽度比另外两部分之和还大，逃亡的人们潜伏在大自然的一个角落，那里的树丛更使得黑夜深不可测；最后，左边的部分，有两只奶牛分别向右和向左望去，牧童们正围着一处篝火，周围是绵羊和山羊。

在高度的方向里，这幅画被那条划定植物界限的曲折延伸的线分为两部分，这是一条“边界线”，它将地面空间与天上空间分开了。于是，地面上的三个部分被认为是通过光线的尾韵连接着的，而光线则表现出三种不同的情况：月亮及其反光、火把与火。天穹散布在被再现的整个地面之上，从右向左可见度逐步变弱，因为它开始拥抱了右边四分之三的画面，最后在画的左半部分占据了差不多四分之一的表面。除了天体在水中的反光，另一种既是本相的又是色调的造型光晕“重新连接起”地面与天空。一方面，是火光从牧童挑旺的火堆上跳跃而起，向天腾越（这种动作在造型上是由第二排的山羊显示的①）；另一方面，是银河的星群汇聚，这两者从形式和色调上看实际上是一致的。同样，还有它们的功能，这种功能在于发送光亮②。银河沿着画作的长方形对角线布置，其起源在左上角，随后向右下角延伸，目的是在画面的正中心完成其行迹，因此它起着指示处于中心位置的逃亡人的向量的作用。由银河勾画出的对角线的理想的延伸，又划出了由水面反射出的月亮的切线。

从拓扑学上讲，逃亡的人处于画面正中心：小铜版画的长方形的垂直中线正通过玛利亚的头部和约瑟夫的手。

这一组外出的人，处于画作的中心和前景之中，他们几乎是与画作的下边相切的。由那一丛植物显示的水平方向的三部分，促使我们去评价这三部分之间的关系。左边的驴与奶牛之间明显靠近，可以使人相信圣人全家是急迫地来到了荒郊野外，但是，这一情景却与牲畜和聚精会神看着他们到来的牧童的镇定神态相左。③ 因此，这幅画作似乎在其空间中浓缩了一种展开的叙述。于

---

① 山羊，独立于它的那些可能的意指，以其特殊的位置（因为它是靠两条后腿站立的），服务于正确地指出从低处向高处的方向。

② 还是从造型观点来看，火的下部分（从那里开始从低处向上升起）几乎与银河平行发展。

③ 荒野有可能构成一种独立的像似图案，即在逃亡埃及过程中的休息图案，同时隐性地确认了我们指出过的情节效果［参阅雷奥（L. Reau）所著《基督艺术的像似性》，*Iconographie de l'art chrétien*，Paris，PUF，1960，vol. II，p. 273－280］。伦勃朗（Rembrandt）在一幅表明对于由亨德里克·古特（Hendrck Goudt）根据埃尔森海默的这幅画所创作的各种雕刻的认识的作品中，实际上通过重新采用埃尔森海默作品中挑旺火堆的牧童们的图案和在水中反射光芒的月亮的图案［参阅布朗（C. Brown）、凯尔克（J. Kelch）、蒂耶勒（P. Van Tiel）的文章《伦布朗·画师与他的画室》（«Rembrandt. Il maestra e la sua bottega»），阿姆斯特丹展览会目录（罗马，Leonardo - De Luca，1991，p. 239－231）］，再现了《逃亡埃及中的歇息》（1614）（*Repos pendant la fuite en Égypte*）。

是，前面指出的两种指示，便像是一种停顿那样起作用，就像图像被分成三个相续的“情节”那样。

还有，中间部分，因色调的散在性和某些地方的本相的散在性，表现为更清晰的可见度。在这一部分，各种颜色是很容易看出来的（约瑟夫的衣服是红色，驴的皮毛是灰色等），轮廓明确地确定了施事者的某些细节（我们看到了约瑟夫的胡子）。而另外两个部分，尽管它们于黑暗中突出，但更具有色调的一致性。一种难以区分的深蓝绿色显示了月亮所在的区域（在这一区域中，恰恰由于月亮的特殊光亮，那些形式辨别得很清楚）；相反，一种橘红的热色调却从由牧童们占据的部分扩散开来，在那里，相同的色调将人、动物和光连在了一起。

出行：天空中后续的“行程”

一方面，这一组人虽然在造型上出现在了被介绍的场面上，但另一方面，他们已经走过了其行程中最为黑暗和最为困难的阶段：他们已经离开了月光照亮的区域，但还没有到达牧童们所在的平静的荒野。

这几位逃亡者只有一支火把，火把距离地面很近。火把的光不强，只在被黑暗所掩盖的一处宽阔空间里照亮了一个小小角落。圣人全家便借助于连续的局部性感知，摸索着小步前行，因为他们缺乏水平轴方向上的视觉能力。这就涉及一种艰难的事业，而这一事业只有在获得垂直轴的情况下才能有好的结果——这种垂直轴对于另外的一种懂得[①]是有利的，这就像上面在星星与火花之间所描写的那些对应性一样。

实际上，在这几位逃亡人的上方，展开了一个布满天体的苍穹，苍穹甚至透过了植物浓密的深夜，就像在约瑟夫头上的树叶中闪烁的那颗不大现实的星星所确定的那样。这个满天星星的苍穹充当了向导，并提供了一种方向，而单一的火把是不能指明这一方向的：从东向西（北差不多就位于行人的头顶上方），从危险之地伯利恒到救命之地埃及。但是正像我们已经指出的那样，自云彩的出现不允许有这样的可见度（光亮度）开始，这里的天空似乎与便于逃亡的气象学规律相反。好像作为真正不稳定要素的云彩临时地撕开了空间，为

---

① 懂得（savoir）：符号学四种模态价值（想要、应该、能够、懂得）之一。它在“作为模态”上表现为“懂得-做”，在“状态模态”上表现为“懂得-是”。参阅书后《附言》的相关介绍。——译者注

的是方便叙述中的人物，但却又可以突然地隐没月亮、加深黑夜，同时掩盖众多星体，从而阻止可能的追赶。但是，除了云彩之外，还有另一种不稳定的“造型”特征：火，我们大概可以将银河的对角线与之联系起来。于是，造型结构最终以更为有效的方式负荷起“逃亡”的内容。

《逃亡埃及》服从于掩护耶稣－基督和将其带到另一个空间的意愿，以便使之摆脱赫罗德的想要[①]。为了达到这另一个空间，即世界的另一个部分，需要克服重重困难。在这种背景下，景致属于一种“人物”，该人物具有双重的意指。实际上，一方面，它说明了帮助逃亡者得救的漫漫长路引起的不适和危险；另一方面，它代表着服膺于超自然意志的一种本质。

挑旺火堆的牧童们变成了要达到的目标，到了那里，约瑟夫、圣母和圣童可以找到一种舒适。因此，荒野代表着逃亡者们的局部叙述程式的结束和旅行的快乐结尾的前奏。实际上，他们的旅行将会在与所表现的空间不同的另一个空间完成，就像某些向左看的人和动物所暗示的那样[②]——即便在这一部分中垂直性占优势，因为火花在从右向左进行的行程结束时创立了一种向上的运动。

逃亡埃及是耶稣得以完成地面使命的必要条件之一，因为基督在一次长途跋涉之后也要死去，但却像是走向复活的必要阶段。

然而，这种行程完全地被包含在了画作的空间中了，并从一开始就与逃亡者们一起沿着从右向左的方向前进。

在画作的水平轴线上，从右至左发生了一些变化：阴影区域在扩大，因为植物丛先是很小和稀疏，最后变得铺展和浓密。光线首先是自然的和分散的，后来变成人为的和定点的。在行程的到达点，火光强烈，透过火花和柴烟上升，直至与天上明亮之处即银河衔接，同时穿越了深沉的黑夜和天与地之间的严格分界。[③]

光线的这一垂直形迹的终点，位于画作的左角，从那里开始了下行的对角线。该对角线沿着植物丛中部的右侧边线在移动之中重现，最后结束于整幅画作中唯一的那棵光秃秃的树木所在之处：作为死亡之明显形象，这棵树恰恰借

① 想要（vouloir）：也是四种模态价值之一，参阅上面①的注释和书后附言的相关内容。——译者注

② 山羊的右侧，火花的上升与树杈的下倾之间的反衬，也许是想提醒人们基督在地面上的生活今后会继续下去。

③ 我们可以看到，尽管密度不大，假设的昴星座的星群也在上升，因此，与银河之间的一种形式和色调上的类似性，就像另一种衔接关系那样在发挥作用。

助有利的气象条件以在逆光效果中得到了强烈的突出。更为甚者，这棵树构成了唯一完全没有反光、没有光束分散的要素，这一点加倍地使之得到了凸显。

恰恰是这种死亡形象指示着这次出行即基督的行程在地面上的结束，同时也指示着他“进入了”一个不再只是反射性的（月亮在水中的状况）光明世界，而是一个“真正的”、真实的天体——这是对另一种生活的明显指涉。

事实上，明亮的月亮虽然在此指出了逆光中的干枯树木，但它属于在阴影之外、云彩之外开放的空间，而不属于再现出行的“在其中”的空间。位于外部、而其光线并不取决于人的意志的天上星体，通过一种局部的独立性在画作的内部引人注意，这正像它并非正好处于轴线上的反光所指明的那样，这种独立性说明了其超自然的蕴涵。

对于这幅绘画做这样的解读，严肃地质疑了所谓现实主义问题，并再一次促使人们想到：现实主义的效果是根据一种人为的烦琐技巧在图像中创造出来的[①]。

实际上，摆在我们面前的，并非是对一种景致的普通的自然主义描写，而是对讲述一段故事的一种景致的描写。在这种景致之中，每一种要素，借助与其他要素的对比或与感知规范的间距，在一种叙述结构内部起着一种明确的作用。

夜景与观察

分析到这里，有必要重新回到景致上来，更准确地讲，有必要在其作为夜景的特征性之中重新构筑它。

一幅景致视觉再现的内在特点之一，是远距离地感知或观看。在多数情况下，空中透视、来自太阳的均匀普照和一种通常的“鸟瞰”，可以让观看者以目光总览这种向着无限开放的、伸展的和远去的空间。如果元绘画要素[②]（这种元绘画要素曾在17世纪帮助确定了这种绘画）就是窗户的话，这并不是偶然的，因为这种窗户可以指出对象与观察地点之间的距离，可以指示观察者的“在此”与被观察对象的“在彼”之间的割离。[③]

---

① 参阅卡拉布莱斯（O. Calabrese）的著述《绘画机器》（*La macchina della pittira*）（Bari-Rme，Laterza，1985，p. 2）写道：“绝对的真实与绝对的人为制造偶合在一起”。

② “元绘画要素”（élément métapictural）：指用来可以解释绘画其他内容的绘画成分。——译者注

③ 斯托伊齐达（V. I. Stoichita）：《画作的建立——现代之初的元绘画》，*Instauratiojn du tableau. Métapeinture à l'aube du Temps moderne*，Paris，Méridiens-Klincksick，1993。

在埃尔森海默的景致中，对于世界的这一宽阔部分即这一无限天穹的再现，显然也包含一种相对有距离的视点。

在注目这一画作的时候，我们注意到，这幅画作实际上拒绝了无限的视野，并且，与任何景致都有关系的距离效果，因一种特殊的接近感觉而受到质疑。原因在何处呢？

我们已经指出了对于由约瑟夫、玛利亚和耶稣组成的这一组人所带来的“审美临界”的接近性。但也需要指出，这一组人显示在画作中心部分的非常深的均匀底色上。至此，眼睛虽然在一种“白天的”景致里，却投入一个具有无限视野的逃亡视点，目光在此遇到了一道黑“墙”，而该墙更把旅途中的主要人物推向了观看者。

再者，如果我们考虑各种光源在被再现空间中的安排的话，我们就会注意到：月亮（端坐在天空中的月亮与被水反射的月亮）、牧童们的篝火和被他们衬亮的区域，相对于出行者的火把和被火把照亮的空间来说，都位于深处。

中心部位很大的明暗反差强化了光线，通过对这种光线的场面安排和借助观看者最大限度地靠近逃亡之人，画作似乎构成了一种“曲折”空间。更好的是，画作似乎创立了一种突起效果，那里，正好是接待行人即叙述的主要人物的最为凸显的部分。

画作以这种方式构筑了一种“缩短距离”的叙述性策略，可以将观看者置于天穹之下，完全就像叙述的施事者一样。

不过，还是有区别的。如果观看者和出行者理想地分享同一个空间的话，那么，出行者就不能同时看到叙述的其他叙述片段（他们刚刚走过的背后的片段以及他们马上要走的片段），观看者通过画作的非常小的尺码（31cm×41cm）和选定的画框，可以看到画作的全部、了解整个故事，这与逃亡者完全相反。

夜的光亮在陈述平面上选择可见事物，使画作的空间变得“不均匀”的同时，创立了一些等级和行程，它们使画作的叙述性和对画作的解读具有了结构。对于陈述接收者来说，这种亮度在陈述活动层次上预示了一种“叙述活动位置”，或者更准确地讲，显示了其在陈述的叙述行程中的加入。不过，这并不意味着观看者就像一位真实的或潜在的逃亡者那样被主题化了。在他以如此之近的距离可以直接体验人物的激情状态的意义上，他更是在情绪方面被牵连进去了，不过他同时知道叙述的发展，或者说知道那些引领基督生命的事件。

第二部分

观看、感知、构想

——从感觉到范畴[1]

μ研究小组：弗朗西斯·埃德丽娜、让—马利·克林肯伯格

绪论：视觉与认知符号学

本文打算超越“内在形象”或“心理形象”问题：这些表达方式都是些隐喻，它们是有争议的，主要是因为“形象”一词依靠的是视觉对象。在思维的过程中，视觉的优势就是这样被隐性地得到肯定的，就像它在从柏拉图和圣·奥古斯丁[2]到巴尔特[3]的长期传统中所显示的那样，亦如弗朗索瓦·拉斯蒂埃(François Rastier)在研究了多种有关“形象”的理论之后所说的那样：“虽然心灵有一只眼睛，但它却似乎不具备耳朵。”[4]

我们的做法旨在摆脱“形象”概念。为此，我们将使用范畴概念，这一概念在超越形象概念的同时将很好地替代它。人们尤其会看到，这一概念在无视力者范围和有视力者范围都是有效的。范畴，即意义或思维的同义词。

我们试图指出，认知符号学可以为范畴的建立和等级划分带来什么贡献。

有一种荒谬的说法，认为在符号学领域里看重可见之物只是μ研究小组

---

① 这篇文章曾首次发表于《视眼朦胧》(*Voir barré*)杂志，N°. 16，*L'image mentale* 1，mai 1998 (Ligue-Braille，57，rue d'Angleterre，1060，Bruxelle，Belgique)。

② 圣·奥古斯丁(Saint Augustin，354—430)：非洲大主教和修辞学家，他的有关语义的理论对于后人来说有着重大影响。——译者注

③ 巴尔特(Roland Barthes，1915—1980)：20世纪法国文艺理论家和符号学家。——译者注

④ 《图像与言语活动》(*Image et langage*)，Centro de Semiotioca y Teoria（Univ. De Vamencia，Associacion Vasca de Semiotica «Eutopias»，t. 47，1994，p. 16)

的事，因为这个小组几年来一直努力建立一种普通视觉符号学[①]。但是，这种对“视觉主义论者”的视觉对象的不信任，只在表面上是一种悖论：视觉符号学，一如这个小组所建立的那样，尤其可以说明感觉性在意义的建立当中所起的作用。一种文字游戏的说法是（重要的是发现这种游戏）：意义来自于多种意义[②]。由此，产生了透视法在认知符号学框架内的扩展。

欧洲的符号学首先关注其模式的纯洁性。在某些理论家看来，在这些模式“之外”，即在感觉之中、心理学之中或形式逻辑之中去寻找符号学系统的结构原则，是严重错误的：在他们看来，“结构就是意指的存在方式”[③]。认知符号学不赞成这种纯粹主义的观点。在认知符号学看来，感知并不“外在于”结构：结构正是在经验层上得以建立的。认知符号学强调这样的事实，即作为其主要对象的意义是由经验得出的。它的新颖性在于强调符号的实体性：我们的躯体是一种肉体结构，它服从于生物学所研究的规律，它还是一种被体验的结构，这种结构具有一种现象学的存在性。

意义的起源：感知

上面刚刚提到的观点，可以让我们考虑许多有关意义的理论常常逃避的问题：意义来自何方？实际上，这些理论都是依据约定性的公理：人们求助于先于任何传播的一种协议，求助于强加给进行交流的不同伙伴的一种编码的存在性。不过，这种概念仍然不清楚建立约定之前发生的一切。原因是当然要有一种先前的东西。这个问题可以表述为：意义是如何在经验基础上出现的？尤其

---

① 参阅 μ 研究小组《视觉符号论——形象修辞学》（*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*，Paris，Le Seuil，1992）。一种有关多种对象的视觉符号学理论，尤其应该包含一种空间概念，而这种概念需要囊括该理论所研究的各种现象。这包括：一种光与光线的理论，依靠我们接收器官的某些结构而赋予某些对象一定的品质；一种有关这些接收器官的理论；一种有关意义的概念；一种有关再现的概念，这种概念包含着将对象与符号连接起来的一种转换理论或关系理论；一种有关构成视觉讯息符号的各种单位的理论，这是一种包括形态学、句法学、语义学的理论；一种有关视觉讯息使用即语用学的理论。这样的一种符号学理论应该包含一种历时的构成成分，它考虑意义的起因（见第二部分）及其变化：视觉编码是怎样变化的呢？它们是如何表达新颖性的呢？

② 由于“意义”一词具有多重词义，其中至少有两个在下面情况里具有激发产生令人困惑的近似情况：一是“意指”（signification），二是“感知机制”（appareils perceptifs），我们将尽力只在第一种词义中使用“意义”一词，以避免任何混淆，而在有时指明第二种意义时则使用“渠道”（canal）或“感觉性”（sensorialité）。

③ A.-J. 格雷马斯《结构语义学——方法研究》，*Sémantique structuralle. Recherche de méthde*，Paris，Larousse，«langue et langage»，1966，p. 28。

使人感兴趣是：实际上，在似乎并不具有物质基础的一种意义与来自外部世界的那些物质刺激作用（它们似乎并不具有意义）之间，如何建立一种联系呢？

根据认知符号学观点，感觉性与认知性是密切联系的：基本的符号学结构正好反映了我们的感知活动——我们的身体（多亏了它的感知活动）正是认知机制的符号。我们还是要对这种活动感兴趣，同时顾及视觉感知。

感知机制：临界、品质、实体

假设有一个领域，我们的视觉感知活动就在其中。

这种活动在其最为简单的展开过程中，并在这一领域中探知一种品质。然而，我们的所有感知器官和汇集了由其所提供的各种信息的中央神经系统，具备了在一个已知领域探知所有常数的能力。眼睛并不满足于标记许多并列的点：如果所有的点都具有相同的亮度和相同的颜色，它们便被感知像是一起构成一个色点或一种明确的形式。被感知的品质可以被说成是可易位的。有人认为，这就涉及一种著名的经济学观点：我们不必去处理一大堆有别的信息，而是只考虑一种单一的已知条件。

在一个领域内探知一种品质，可以区分具有这种品质的一种实体，可以参照它的环境来辨别这种品质：在这张白纸上，我们看到一个蓝色（品质）的色点（实体）；同样，在空气中，我们感知到一声刺耳的、强烈的（品质）警笛（实体）。在某种程度上，实体是在借助我们的感知活动而变成事物的一种品质。

需要指出的是，品质只能通过一种破译手段才能得到辨认：被看到的形式在一种可见底色上突显出来。甚至由于形式是分离的，实体便与具有相同品质的其他实体建立起关系（显示出一种形式的底色，本身也是一种实体，因为底色表现出了不同于前面品质的一种易位品质）。实体概念本身也以相互作用概念为前提：实际上，我们只能借助于在两种品质之间的反衬关系才能区分实体。[1]

这种区分机制中最重要的方面，是建立临界点。我们在此想要说的是，由刺激所带来的低于某种强度（临界）的各种变化没有得到考虑：它们都被归入

---

① 一如实体和品质，这些相互作用具有一种感知性起因。真想不到，某些实体区别于围绕着它们的东西，这一情况实际上又反过来显示反衬概念。然而，感知机制为这种反衬提供了一种意义，即相互作用。例如，我们可以说，一些以某种方式安排、但并不相互接触的点，可以构成一个正方形或是构成一颗星；一些形式可以排列为增长着的维度。

同一种易位品质中了。相反，那些超过此临界的变化，则被认为构成了另一种品质。必须指出，这些临界在自然界中并不存在，但却存在于接收机制——似乎最好说是构成机制——之中。

这便是人类的懂得的起源：品质与实体这两种同时的获得物之间的合取构成一种基本的认识。

稳定：范畴的产生

这种合取只有在依靠两种完善过程的时候才能完全起作用：在时间中的稳定和在对象中的稳定。

第一种完善过程：基本的认识可以储存在记忆之中。实际上，记忆可以让我们在品质之间进行比较，也可以在直接经验之外对实体进行比较。

这一点只有在依靠第二种完善过程的时候才可考虑：各种品质在时间之中的经验可以显示各种规范的协调作用。于是，便出现了对象概念，对象只不过是在时间之中具有某种稳定性的一组品质。例如，我们可以重复地试验一些有联系的品质——红色的、圆体的、光滑的、多汁的——就可以创立一种对象。这种对象，作为被协调好的品质的成果，可以被排列在“西红柿”类别之中。

正是被协调好的那些品质的显示和储存可以允许建立一些范畴，并从此将一些实体包含在这些类别之中。

任何认知步骤，尤其是构成认知步骤最为形式化的诸多模态之一的科学步骤，均依靠这些基本的操作。实际上，科学只负责在整个的感知领域完成一些越来越细的区分活动（我们会在第四部分中看到，这些区分活动可以通过两种不同类型的树形图表示出来）。这里涉及一种不间歇的过程，在这一过程中，人们大胆地提出一些新的细微区别、一些新的分类、一些新的切分方式，同时在需要的时候又同意重新讨论它们。

下面，我们就把一些实体的一种已知分类系统称之为百科全书，那些实体是按照其品质进行区分的，并被赋予了其某些相互作用。

感知与符号学

前面提到的所有思考都关系到感知。这些思考又适合于那些服务于表达这种感知的懂得的工具，即各种符号学：因为符号是用来使世界范畴化的工具。因此，我们应该期待着在所有的符号学中重新找到基础的结构——品质、实

体、相互作用——当然就像词语性言语活动那样，同样也像视觉形象、化学规约符号的言语活动那样。不论在符号学中，还是在感知认识之中，意义都是一种区分性行为的结果：人们以某种价值为名在一种连续体中分离（ségrège）[应该接受这个新词，它是建立在分离过程（ségrégation）和被分离（ségrégué）的基础上的] 某些单位。的确，符号学不能归为感知认识。为了建立符号学，还必须具有区分行为以外的某种东西：人们必须在一个内容平面与一个表达平面之间建立联系，以便构成符号。我们至此所建立的东西已经暗示：我们可以在（符号学的）单位与（感知的）实体之间、（符号学的）价值与（感知的）品质之间进行比较，并从总体上拉近感知与符号学的距离。

实际上，就像是人类的思维活动那样，一切都只能在同时制定一个实体名单和一套主导实体之间相互作用之规则的时候才能进行。因此，物理学家寻找基本的微粒子（重电子、介子、重子等，它们都是实体），并描述它们之间的或强或弱的相互作用（质量之间的引力、电动力、磁性等，它们都是相互作用）。这对于力学（“运动”－相互作用－“物体”－实体等）、化学（“元素”的“性质”等）和生态学（“空间”的“平衡”等）也是一样的。各种言语活动也会重新产生这种基础结构，例如交通规则，就依靠其在不同的指示牌上结合的各种形式（圆、三角形等）和各种颜色（蓝、红、白等）组成言语活动。

意指是充实的吗？或者，意指是由区别性，因此是由否定性来提供的吗？这是一种老的争论话题。在这种争论中，欧洲现代符号学，从索绪尔到叶姆斯列夫、格雷马斯、拉斯蒂埃，已经决定性地在两者中选用了第二个术语，甚至有时将区别性视同于否定性。认知符号学可以确认这种观点的正确性，同时证明了完整性之幻象的合理性[①]。实际上，感知似乎表现出一种原始的特性，因为它是建立在对一种易位性品质的探知基础上的，而且这种感知是任何范畴化的基础。但是，易位性品质的一致性是通过可以产生临界也就是说探知区别性的一种能力产生的。因此，区分过程的开始是很早的：这个过程先于特定的品质被视同于其他品质的时刻，这种比较确定了范畴的构成。[②]

---

① 这种完整性具有一种意义，当亚里士多德赋予实体、因此也是赋予范畴一种基础的时候，他曾经是这种意义的受害者。

② 关于这一概念，请参阅弗朗西斯·埃德利纳的文章《隐喻：行为与恶行为》（«The metaphors, deeds and misdeeds», *in* Gripsrud Jostein (ed), *Rhetoric ans Epistemology*, Rhetoric, knowledge, mediation, *Working papers*, n°1, p. 59－74）和文章《隐喻与新颖》（«Métaphore et nouveauté», communication au Congrès *Métaphore et analogie dans l'histoire et la philosophie des sciences*, Université de Grand, 1997）。

范畴化与感觉途径

范畴：来自于感觉性，但却是非感觉的

正像我们刚才看到的那样，的确，形象可以产生范畴。但是，有一些范畴化过程是没有形象的。我们同意，一种没有视觉形象的思想是可能的；而且，极言之，按照那些研究非方式思维的理论家的观点，一种无任何感觉形象的思维是可能的（“极言之”：我们将会看到这一极限的地位是什么）。

有视力者与无视力者的共同点，就是进行范畴化的能力。面对一个无限的世界，我们的有限性迫使我们使这个世界变得有限，为的是能够操纵它。而这种简化过程，便是范畴化过程。作为简化世界所需付出的代价，范畴化是我们强加在这个物质世界（按照叶姆斯列夫的意义）上的，而这个世界又是不可认识的，因为它是先于任何分类、先于任何区分的。此外，人不能独占这种具有很高生存价值的操作：青蛙吞食任何与苍蝇范畴的东西一样的东西。

顺便，我们最终应该搞清楚非常含混的“内在形象”的概念。因为，整体的内心性并不存在。任何内心性都是由一种感觉性——即便是一种本体感受的感觉性——培育的，而且我们看到，任何范畴化过程都来自与世界的某种接触：不论是接收性接触还是动作性接触。因此，应该肯定的是，无一视力者的“内在形象”从起源上讲是被非可见的、但仍然是感觉性的条件所结构化的。

如果范畴具有一种感觉起因的话，那么，范畴概念本身就不是感觉性的。达到临界，便是为刺激物连续体的一部分规定一个下限和一个上限（显然，这些界限都是很模糊的）。在这上下界限内，将有无限的被认为是等值的感觉表现可以加入进来。于是，我们便从刺激物概念过渡到了能指概念[1]。而且，就在如此求助于一种模式的情况下，远离了原始的刺激物。因此，达到临界概念，按照叶姆斯列夫的意义，就已经接近于形式。

---

① 参阅让－马历・克林康伯格（Jean－Marie Klinkenberg）《普通符号学概论》，*Précis de sémiotique générale*，Louvain－la－Neuve，De Bock，Culture et Communication，1996。

感觉途径的多样性

进行范畴化的能力是与生俱来的[①]。不过，根据允许进行范畴化的感觉机制的不同，范畴化过程也是有别的。原因有两个。

第一，范畴化的方式是不同的。并非所有的渠道都被赋予相同的切分。例如，如果我们求助于热感觉，身体就将分成两种范畴：一切热的东西和一切凉的东西（头发、指甲等）。但是，对于身体的一种视觉感知，最终更达到主要是与视觉联系着的一种切分（在我们看来，是一种自然的切分），例如头、躯干、胳膊等。

不论所遵循的感觉途径是什么，这些做法的共同点是：所有的范畴化做法都具有品质分离的过程，而且由此获得对实体的鉴别[②]。但是，单独的品质（和单独的实体），将根据感觉的图示来变化。

第二个理由与范畴的功能有关。实际上，这些范畴是根据关键的利益来建立的。然而，那些使生存得以保证的领域却是不同的：因此，进入这些领域的不同手段，决定着有视力者与无视力者的不同需要。我们由此得出结论：各种范畴化必然对于他们当中的每一方都是不同的。

不过，在这些范畴领域之间进行区分，与利用区分去阻碍重叠是不同的。

一方面，对于同一概念的切分，可以从多种感觉开始。一般说来，在感觉性之间有着一致性。范畴操作导致越来越细地切分实体。某些切分是非常不稳定的，似乎是可质疑的：它们并不被整个符号学界所接受；相反，另一些切分具有一种明显的导致所有切分都参与的特征。由于不可分开的缘故，当来自多种感觉性的显示完全一致的时候，情况尤其如此。无疑，将人的躯体切分成“头”/“躯干”/“四肢”主要是与视觉联系在一起的，但是，触觉最终也能实现一种显然是一样的切分，通过本体感受所感觉到的那一半同样如此。在此，任何感觉间的冲突都被细心地避开了，而除了非常个别的场合，任何人都不会想到在肱骨的一半长度上切分胳膊。

---

① 我们的天赋论是相对的，而且与乔姆斯基的天赋论大不相同［乔姆斯基，1986：《论语言概念与精神概念的某些变化》，«Sur quelques chqngemengs concernant le langage et de l'esprit»，in Tibor Papp er Pierre Pica（édi.），*Transparence et opacité*。*Littérature et science cognitives. Hommage à Mitsou Ronal*，Paris，Le Cerf，«Passages»，1986，p. 185－204］。

② 就像我们在亚里士多德的著述中见到的那样，品质概念和实体概念在范畴概念和宾词概念上并不是立即重叠的，因为在亚里士多德的著述中，这些概念并不排除本体论前提。我们后面还会谈到这个问题。

不过，有的时候，一种在实践和在符号学中认可的切分，偶尔与其他的观察处于对立之中：这便是人所共知的星座。这样一来，我们可以看到同时存在两种切分形式，每一种形式都在其范围之内起作用：一种是天文学家的，另一种是占星人的。

同样明确的是，并非只是渠道可影响我们的切分：在此，意识形态也可以介入进来，一般说来，这种介入有利于人类中心论。

我们还有更为棘手的联觉一致性的情况，这些一致性为一些不同的经验指派了一些相等的范畴。我们取"高"与"低"的例子：它们是在可见对象之中、也在主体感受之中（由于压迫感的梯度）非常确定的空间范畴。但是，在声音领域里，我们将分别为"高的"和"低的"频率的声音也同意称之为"高"与"低"。从符号学上讲，反向的认可也是可能的，所以在这种认可之中，"重的"声音有可能被说成是"高"，而尖的声音被说成"低"。是什么因素促使我们只保留那第一次的认可呢？同样，"尖"在触觉范围内将指"尖利"范畴，而在听觉范围内将指"高频声音"范畴。这种类型的联想，在冒险建立一种不太成熟的范畴类型学之前，就应该得到正确的阐述。①

接着，便是有关重叠的第二种起因了。应该指出界面符号学的存在，因为这种存在性会驳斥有关一种严密的模式论的论题。这种符号学可以在来自于不同感觉性的范畴之间建立关系。实际上，在我们的情况里，我们将会考虑那些可以在有视力者与无视力者之间建立沟通的符号学，主要作用是分节连接的发声的言语活动。

根据上面已经陈述过的原则，我们应该期待这种言语活动指的是一些多元的和多样的范畴集合。但是，这些集合显然被在社会上处于主导地位的群体的影响所指示。因为，这个符号学当然有多数性与少数性问题。在此之后，充当与有视力者之间界面的无视力者的语言，是根据来自于有视力者和因此来自于其个人感觉性的范畴来建立，人们对此不该感到惊讶。从此，由无视力者支配的某些范畴，便在为有视力者建立的一种言语活动中找到了它们的起因。

---

① 这些一致性的存在本身，使对于感觉性术语的普遍的隐喻性使用在艺术批评家们那里变得非常频繁。因此，虽然高与低的对立可以在声音平面和视觉平面上得到认可，但这些术语在两种声音领域中并不包含相同的经验（语言之间的比较会证实这一点）。这里，有一种隐喻转移，这种转移是建立在对于两种本质上不同的经验之间共有的构成成分的寻找基础上的。这就是说，我们正处于感觉性在一种元-符号学之中已经被超越的阶段。因此，这里有着取消感觉的过程。

范畴的等级化与多元性

我们看到，那些百科全书在某种程度上构成了一种有关范畴的图书馆，它们是具有功能的——它们满足一些既定的需要。由于需要是变化的，所以，人们可以改变范畴策略。

“改变”并非必然意味着，在这种情况下，将某一层次上的一种范畴过渡到同一层次上的另一种范畴。① 我们也可以改变层次：过渡到由第一种范畴涉及的层次上，或过渡到比这一层次更高的一个层次上。因此，我们最终也能实现范畴的等级化概念（见图 1）。

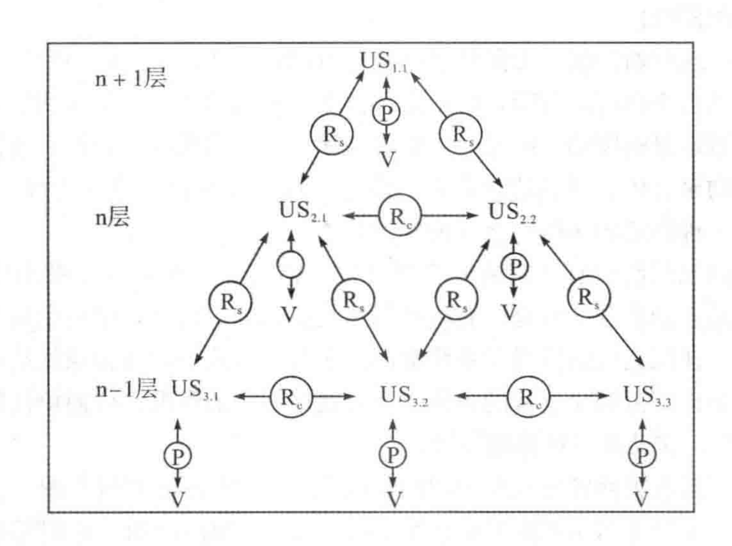


图 1　有关感知信息的等级模式图

USi，j=结构单位（层次为 i，号码为 j）

Rs，Rc=Us 之间的关系，s=从属

c=并列

P=整体性质

V=各种 P 的价值

感觉性产生一种临界效果，这一点有碍于范畴的等级化表现出无限的层

① 在此，我们不能再进一步明确层次这个概念。请读者根据对图 1—图 4 的思考自己形成一种想法。

次。不过，尽管数量减少，但范畴的等级化就像一座金字塔或一种分权的树所表现的那样，说明被任意切分的层次数目非常多。这种任意性表现为两种方式。

首先，范畴的金字塔本身就是任意性很强的。原则上讲，任何峰顶都可以被看作另一建筑物的下层，而这一建筑物自己也还有峰顶。因此，一种峰顶一般是可超越的。

其次，借助于这种金字塔提供的一种编码所真实地现时化[①]的位置，它们自身也是任意的。例如在语言方面，任何单词都指一种可能的树形图上诸多结中的一个结。简单地说，任何单词都指无限潜在性中的一个结。

因此，在不考虑感觉临界状况的情况下，同一个实体借助于刚刚描述过的两种自由度，可以在一些无限的范畴内占有位置：任何理论极限都不可以被指定用于分配游戏。

不过，这种新的潜在无限性已减缩为有限性。实际上，同一个实体可以被指定用于几百个已有的范畴，而不需要预断出现新的范畴，但这些已有的和潜在的范畴数量是有限的。因此，牛奶可以属于白色物质的聚合体、液体物质聚合体、事物聚合体、高脂肪物质聚合体等。确定这些索引编排之数量的东西，是那些在一种稳定的实体中合取的各种品质。

潜在的无限性如何才减缩为有限性呢？借助于一种外在于范畴本身的标准，那就是它的单位。但是，有限性仍然是多元的，因此，单位也是多元的。

于是，任何天然的符号学系统都倾向于是混合式的，这种系统动员起那些实际上依靠许多范畴化过程的单位。这便是语言中的情况：任何单词都是一个结，在那里，交叉着多种范畴等级。

我们了解有关两种分权树形图的理论[②]：一是各种Σ型树形图，它们都或多或少对应于波菲尔[③]的第三级金字塔[④]；二是Π型树形图，它们都或多或少

---

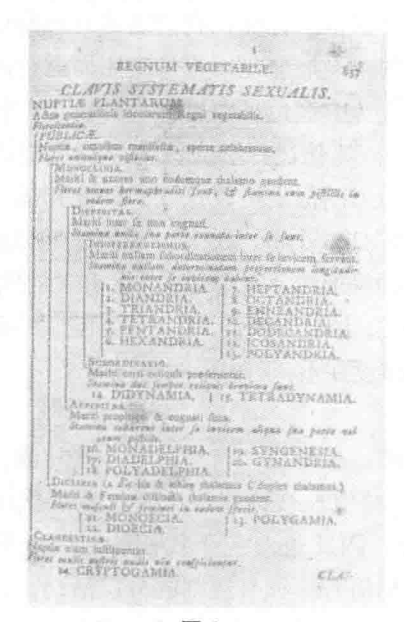
① 现时化的（actualisé）：符号学上的存在方式之一。“现时化”对应于从系统到过程的过渡，因此，语言是一种潜在的系统，它在言语之中、在话语之中被现时化。由于现时化被用于潜在的/现时的这一范畴之中，它便是人们使一个语言单位出现在一种已知语言学语境中的一种操作，如此获得的现时存在（即“在眼前”）是言语活动的组合关系轴所特有的。现在，叙述符号学已经用潜在的/现时的/实现的这种三项连接来取代传统的潜在的/现时的这种二项配对，以便可以阐述叙述的组织形式。——译者注

② μ研究小组：《普通修辞学》，*Rhétorique générale*，*Paris*，Larousse，«Langue et langage»，1970（rééd. Paris，le Seuil，1982）

③ 波菲尔（Porphyre，希腊文Porphurios，234—305）：祖籍为叙利亚的古希腊哲学家，属新柏拉图派。——译者注

④ 参阅尤金妮娅·诺伊克·齐默尔曼（Eugenia Noik Zimmermann）：《同一性与区别性：提喻推理逻辑》，«Identity and difference：The logic of synecdochic reasoning»，Text，p. 25—62.

对应于帕尔默的树形图①。


REGNUM VEGETABILE.

CLAVIS SYSTEMATIS SEXUALIS.

NUPTIÆ PLANTARUM.

PUBLICÆ.

MONOCLINIA.

1. MONANDRIA. | 7. HEPTANDRIA.
2. DIANDRIA. | 8. OCTANDRIA.
3. TRIANDRIA. | 9. ENNEANDRIA.
4. TETRANDRIA. | 10. DECANDRIA.
5. PENTANDRIA. | 11. DODECANDRIA.
6. HEXANDRIA. | 12. ICOSANDRIA.
| 13. POLYANDRIA.

14. DIDYNAMIA. | 15. TETRADYNAMIA.

16. MONADELPHIA. | 19. SYNGENESIA.
17. DIADELPHIA. | 20. GYNANDRIA.
18. POLYADELPHIA.

21. MONOECIA. | 23. POLYGAMIA.
22. DIOECIA.

24. CRYPTOGAMIA.

CLA-



图 2　　图 3

a）Σ 型树形图

一种 Σ 型的严密性，在其不是以实体为基础而是以实体的特性为基础建立的意义上，是概念性的。这些特性就是属性，也就是说，是在“宾词”的亚里士多德意义上的属性。这里没有任何的本体论幻象。

亚里士多德、波菲尔、利内，他们都是这些分类事业的重要人物。我们后面将通过现在的一次争论来说明这一事业。

虽然大家都同意将一种划分的水平维度看成是空间的或疆域的，因此是共时性的，但在垂直维度的本质上却有很大的争议：从达尔文以来（但不会先于达尔文），垂直维度变成了时间性的了，也就是说，变成了发生性的了，或者更可以说是变成系谱性的了。那些外在特征，即现象类型的特征，越来越不被认为是有利于限定它们的生成类型的特征。正是在最后的分析中，在生物分子学的层次上，应该找到奠基性的特征②，而且人们已经得以建立了一些像图 3

① 帕尔默（Stephen E. Palmer）《绘画表现中的结构等级》一文，«Hierarchical structural in perceptural representation»，Cognitive Psychology，9，1977，p. 441－474。也请参阅 μ 研究小组，同前，p. 101－109。

② 参阅弗洛金（Marcel Florkin）：《分子概念与分子演变》，*Concepts of Molecular and of Molecular Evolution*，Asmterdam，Londres，New York，1974。

（即上图）那样的系谱关系。因此，对于基础标准来说，我们从相似程度过渡到了系谱亲缘关系程度。但是，至于需要保留的特征，我们还是有一些选择可做，这些选择是根据研究目的（那就是阐述发展变化）为了实用而进行的。在此，有某种循环性是明显的，并且应该成为方法论平面上的一种更为严格的分析对象①。这是否就意味着，任何概念性范畴化过程都应该与一种历史的或沿革性的序列相结合呢？波菲尔的头两个树形图似乎可以让人们如此相信，因为第一个树形图明确地描述了生物学亲缘性（blood and sperm），而第二种则将这种原则铺展到了滋养的土地方面。只有第三种树形图才纯粹是抽象的和无时间性的，而正是从这第三种树形图产生了利内的分类。因此，我们从达尔文引起的一种有意思的倒转活动和进化理论中，看到了时间维度在重新向树形图进行投入。

b）第二类树形图

第二类树形图调动起了起源于感觉的、最终是“自然的”一些片段。在帕尔默的模式中（上页），水平方向的那些对应性被称作层次。这些层次的等级非常准确地对应于我们分析的细腻划分，因此也对应于我们称之为临界的东西。不过，我们图示的规则性不应让人相信有一种有规则的分层活动。在利内的分类活动中，人们必须使用“层级”（领域＞亚领域＞类型＞亚类型＞总纲＞纲＞亚纲＞次纲＞界＞总目＞目＞亚目＞次目＞总族＞族＞亚族＞系＞亚系＞种＞亚种＞类＞亚类……），与这种分类活动相反，层次数目并非在每一种分支中必然是同样的。

尽管这些临界具有“现实主义”的方面和在亚里士多德身上一直陪伴着实体概念本身存在相似之处，但我们也应该指出，它们非常依赖感知渠道，并且指出，切分是如何通过我们的感知机制（即叶姆斯列夫的“材料”）强加给连续体的。因此，区分过程便是我们的行为，而其结果便是构建符号学的一种严密的表象。

① 斯科特兰（R. W. Scotland）在一篇曾经引起轰动的文章中［《理论划分》，*Cladistic theory*, in P. L. Florey，C. J. Humphries，I. J. Kitching，R. W. Scotland，D. J. Siebert，D. M. Willams（éd.），Cladistics. Apratical course in systematics，Oxford，1992］，恰如其分地表述了作为一项计划之基础的一种“公理学”：“自然等级通过分支图所带来的可发现性和有效表现性”（*Nature's hierarchy is discoverable and effectively representated by a braching diagram.*）。他随后又表述了建构规则：出现在一个组内所有成员身上的性格，或者具有比一个小组更为宽泛的分配情况的性格，节省原则属于应用范围。

第二类树形图，与Σ型树形图[①]一样是语义性的。它的明显是“自然的”地位无可争议地来自于这样的事实，那就是：它调动那些强加给渠道、建立在感知复杂性基础上的一些切分，而感觉性是非常范畴性的。再就是，这些被认为是自然的切分，可以通过属于意识形态的或文化的其他范畴过程来变化。

最重要的是指出，一个已知单位，根据人们操作第二类树形图或是Σ型树形图的关系，可以同时位于多个系统之中（见图4、图5）。


CLÉ DES ORDRES

图4

图5

范畴化过程与感觉性剩余成分

尽管任何范畴在起源上都建立在感觉经验基础上，但其从定义上讲，它自身并不具有感觉本质。因此，范畴化是借助于去感觉性（désensorialisation）来进行的。

于是，思想便倾向于逐渐取消感觉剩余成分。科学的整个发展都说明了这一点。物理、化学、水利学，一般的所谓自然科学都包含着多种感觉剩余成

① 可以建立起关系的，是一些表象，而非一些事物。诺比奥·萨托（Nobuo Sato）没有很好地搞明白这一点［《提喻：一种可疑的比喻》，«Synecdoque：un trope suspect»，in Groupe μ（éd.）*Rhétoriques*，*sémiotiques*，Paris UGE，«10/8»，1979，pp. 116—127］。

分。相反，数学尽管是复杂的（数学尤其在其所动员起来的隐喻之中表现出感觉性的真实的或设想的痕迹），但它却是更排除感觉剩余成分的。数学在从理论上处理自然科学提出的问题时，是有效的，例如，一个数字，它可以阐述一种物理学单位。[①] 一个很好的去感觉化的例子是由努涅斯最近描述过的[②]。关键在于调整一种功能在数学上的连续定义。在尤勒[③]看来，而且在其后很长时间内，连续性被确定为经历一种动力性转移过程：一条曲线，当我们可以“在不抬起铅笔的情况下画出来”的时候，它就是连续的。魏尔施特拉斯[④]和柯西（Cauchy）[⑤] 在去掉运动概念的情况下完善了这一定义：他们用极限概念代替了运动概念，指出我们可以“尽可能地接近”一个点，这种定义便完全地变成了抽象的。

但是，在科学思维中去掉感觉，只是倾向性的。

我们还是对概念的修订[⑥]或更正感兴趣[⑦]。我们注意到，一种新的思维首先表现为一种隐喻形式，随后才清除掉由这种隐喻产生的所有主要的不合理成分。于是，我们便从一种隐喻做法过渡到了一种概念做法，而在这一过程中，我们关注取消感觉的剩余成分。

显然，有时会出现这样的情况：一种理论的作者从首次表述其概念开始就意识到了这一点，并亲自在取消感觉化的意识中改正他的话题［通常引证的例子，是笛卡尔在其《光学》（*Optique*）一书中的例子：他将光线的反射与球体的反弹相比较，并立即明确指出，这不能涉及实际的球体，因为在他看来，光

---

① 这种有效性使我们甚至可以谈论数学的“过分成功”［威格纳（Eugen P. Wigner）：《自然科学中数学的无理效应》，«The unreasonable effectiveness of mathematics in the naturel science»，见于 *Communicatons on Parc and Applied Mathematics*, t. XIII，1960，p. 1—44］。威格纳在相当柏拉图式的步骤上，甚至提出自然规律是在数学语言中“得到描述的”。我们更喜欢布尔（Boole）的更为结构的立场：“分析步骤的有效性并不依赖于对于所使用规约符号的解释，而只依赖于它们结合的规律”（G. 布尔：*The Mathematical Analysis of logic*, Cambridge，MacMillan，1847）。

② 努涅斯（Rafael Nuner）：《概念隐喻与具体化：是什么使数学成为可能性?》（«Conceptual metaphor and embodiment ：Wat makes mathematics possible?»），见于研讨会通报《科学史与科学哲学上的隐喻与类比》（*Métaphore et analogie dans l'histoire et la philosophie des sciences*）（参阅 n. 7）。

③ 尤勒（Leonhard Euler，1707—1783）：瑞士数学家。——译者注

④ 魏尔施特拉斯（Karl Weierstrass，1815—1897）：德国数学家。——译者注

⑤ 柯西（Augustin Cauchy，1789—1857）：法国数学家。——译者注

⑥ 参阅克洛迪娜·诺尔芒（Claudine Normand）《隐喻与概念》，*Métaphore et concept*, Bruxelle，Complexe，1976。

⑦ 参阅克里斯托夫·诺里斯（Christopher Norris）的《认识论，修辞学与“有力的纲领：反社会构筑论”》，Epistemology，rhetoric and the “strong progrmme”：Againt social constructivism，in Gripsprund Jostein（éd.），*Rhetoric ans Epistemology*，*Rhetoric*，*knowledge*，*mediation*，*Working papers*，n°1，1977，p. 25—58。同时参阅德里达（J. Derrida）的研究工作。

的速度是无限的]，但是这种更正过程可以没有结果。

我们援引这些例证，似乎觉得在求助于一种已经普遍化了的概念修正措施，并支持某种排除了感觉剩余的“纯粹思维”的出现。不过，这却不是我们的立场。抽象化（正像词源学所暗示的那样）是一种过程，而不是一种本质。抽象化从具体出发，经历一系列的程度发展。在许多认识步骤当中，人们认为，上升到一种不再有感觉剩余的程度是必要的。抽象化，是我们在使世界范畴化的过程中表述对于世界感觉的方式。但是，一种抽象理论的有效性，只有在其被应用于一些具体事物时才显现。因此，我们需要对认识的整个树形图做出安排。在这种树形图中，垂直的联系恰恰能提供必要的连接，并最终使概念重新获得感觉性。此外，具体与抽象一样，只不过是一种建构。它们两者都取决于临界效果，而具体则随着我们的临界的（人为的）降低而向着无限消失。

结论

制定一种有关图像的理论，确实正像我们在《论视觉符号论》（*Traité du signe visuel*）一书中提出的那样，相对于分节连接的言语活动可能阐述的其他传播方式来讲，最终显示的是视觉传播的特征性。但是，这种理论也同样指出了所有感觉性所共有的东西：将有形的经验范畴化，并因此使这种经验去掉感觉性。

一种关于图像的理论就这样融入了带有抽象外貌特征的一种普通符号学之中，一如音乐符号学或气味符号学那样。

在勾画出我们文化轮廓的主要范畴之中，尽管那些远非来自视觉经验的范畴处于主导地位，但这种优势属于事实，而不属于权利。这些范畴甚至不是必要的，因为它们根本不是唯一可进入范畴的范畴。

参考资料：

Boole George, *The Mathematical Analysis of Logic*, Cambridge, MacMillan, 1847.

Chomsky Noam, «Sur quelques changements concernant les conceptions du langage et de l'esprit», *in* Tibor Papp et Pierre Pica (éd.), 1986, p. 185—204.

Edeline Francis, «The metaphors, deeds and misdeeds», *in* Jostein Gripsrud (éd.), *Rhetoric and Epistemology*, Rhetoric, knowledge, mediation, *Working papers*, n°1, p. 59—74; «Metaphore et nouveaute», communication au Congres *Metaphore et analogie et la philosophie des sciences*, Univeristé de Gand, 1997.

Florkin Marcel, *Concepts of Molecular Biosemiotics and of Molecular Evolution*, Amsterdam, Londes, New York, 1974.

Gérardin Lucien, *La bionique*, Paris, Hachette «L'Univers des connaissances», 1968.

Grémais Algirdas—Julien, *Sémantique structurale*, *Recherche de méthode*, Paris Larousse, «Langue et langage», 1966 (rééd. PUF, «Formes sémiotiques», 1984).

Groupeμ, *Rhetorique generale*, Paris, Larousse, «Langue et langage», 1970 (rééd., Paris, Le Seuil, 1982); (éd.), *Rhétoriques*, *sémiotiques*, Paris, UGE, 10/18, 1979; *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992.

Klinkenberg, Jean—Marie, *Précis de sémiotique générale*, Louvain—la—Neuve, De Boeck, «Cul-ture et communication», 1996.

Kullenberg Bertil, Bergstrom Gunnar, «Communication chimique entre organismes vivants», *Endeavour*, 34, 122, 1975, p. 9—66.

Norris Christopher, «Epistemology, rhetoric and the "strong programme": Against social constructivism», in Gripsrud Jostein (éd.), *Rhetoric and Epistemology*, Rhetoric, kknowledge, mediation, *Working papers*, n° 1, 1997, p. 25—58.

Nunz Rafael, «Conceptual metaphors and embodiment: What makes mathematics possible?», communication au Congrès *Métaphore et analogie dans l'histores et la philosophie des sciences*, Univ. de Gand, 1997.

Palmer Stephen E., «Hierarchical structure in perceptural representation», *Cognitive Psychology*, 9, p. 441—471.

Papp Tibor et Pierre (éd.), *Transparence et opacité. Littérature et sciences cognitives. Hommage à Mitsou Ronat*, Paris, Le Cerf, «Passage», 1986.

Parreet Herman, « (Syn) esthésie du visible», *Versus*, 65/6, 1993, p. 59—70.

Rastier Francois, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, Formes semiotiques, 1991; *Image et langage*, Centro de Semiotica, y Teoria del espectaculo, Universitat de Valencia, Asociación Vasca de Semiótica, «Eutopias», 1994, t. 47.

Sato Nobuo, «Synecdoque : un trope suspect», *in* Groupe μ (éd.), 1979, p. 116—127.

Scotland R. W., «Cladistic theory», *in* P. L. Forey, C. J. Humphries, I. J. Kitching, R. W. Scotland, D. J. Siebert, D. M. Wiilliams (éd.), *Cladistics. A. pratical coursein systematics*, Oxford, 1992.

Silingardi Germana, «La categorie du contenu conceptuel dans la distinction classique synecdoque—metonymie», *Le Français moderne*, t. LI, 4, 1983, p. 300—308 (numéro spécial *La Synecdoque*).

Wigner Eugen P., «The unreasonable effectiveness of mathematics in the natural sciences», *Communications on Pure and Applied Mathematics*, t. XIII, 1960, p. 1—44.

Zimmermann Eugenia Noik, «Identity and difference : The logic of synecdochic reaso—ning», *Text*, p. 25—62.

生活世界的修辞学

戈兰·索内松

在阅读开启了视觉符号学的巴尔特的著名文章（1964 a）时，我们会很难理解他为什么提出了“图像修辞学”。如果我们排除文中提及的作为意大利之换喻的可疑的西红柿的话，实际上，巴尔特的分析里就没有任何修辞学可言。也许，应该根据巴尔特在同一时期的另一篇文章（1964 b）里确定的意义（按照叶姆斯列夫的意义，作为对于内涵言语活动的研究）来理解本文题目中的“修辞学”一词。现在，我们知道，上述任务甚至在巴尔特那里也没有被很好地完成（G. S. 1989 a）。

因此，要等待 μ 研究小组才能看到转移到视觉中的修辞模式。这种模式首先是严格地按照词语修辞学来表述的，随后是在考虑视觉特殊性的情况下完全地重新制定的（1992）。显然，修辞学不是像在日常语言中所理解的那样作为“对于言语活动的滥用”来充当模式的，也不是作为论证和说服方法的修辞学。在此探索的修辞学，是在创造一种期待（或建立在一种预先存在的期待基础上）而随后又使之落空的同时，产生意义的能力。μ 研究小组的贡献，在我看来是典范性的，但同时也提出了许多问题（G. S.，1996 a，b；1997）。

在词语语言中，意义首先是根据一种单位总目和确保其结合的规则来创立的，修辞意义是第二位的。在像似符符号化过程中，却不是这种情况：在这里，符号作为不同于指涉对象的一种意义，已经具有与修辞学相联系的部分。在符号的本质之中，同时存在着与其对象的相像（ressemblance）与相异（dissimitude）两种情况：一方面，符号创造一种同一性期待；另一方面，符号又必然使这种期待落空。所以，一种简缩为 μ 研究小组所称是（1992，295）“异样转换”（对于同一图像有多种复制风格）的修辞学，必然是一种被截去一部分的修辞学（G. S.，1997，52）。

为了构想关于视觉的一种修辞学，必须依据生活的世界，即胡塞尔现象学的生活世界（Lebenswelt）。这是现实的第一层，对于感知的主体来说，他是“很自然的”（G. S.，1994 a，b，c；1995 a）。在格雷马斯描述为“自然世界”

和心理学家詹姆斯·吉布森（James Gibson）称之为“生态物理学”的世界中，有一些对象（或者像吉布森称之的“物质”）或多或少是独立的，但是它们从普通的共存到整体与其各个部分之间维持着或强或弱的包容关系。一种初步的修辞学在于颠覆这些关系，这种颠覆就像是吉布森构想的一种魔术。但是，在常识上都期待一起出现的事物要足够有别，以便得到区分，而不需要发展到相互排斥。于是，便出现了一种带有过多相像以及过多对立的修辞学。第三种修辞学是根据图像符号的特性建立的。我们的期待落空了，一方面是因为在图像之中看到了带有太多现实的部分，另一方面是因为在图像的内容之内看到了太多的虚构。最后，图像本身也是一些对象，它们在一个已知社会中具有不同的用途，并且在这一点上分属于不同的范畴。于是，在我们对有关图像的社会范畴方面的期待得不到满足的时候，便产生了第四种修辞学。

第一维度：分离与所期待的整体性的增长程度

我们首先期待着在图像中重新看到生活世界中的那些“独立对象”，它们既不要在更为宽泛的实体中消失，也不要在更为微小的对象中分解。如果事物的重叠程度改变，那么，就会出现规范的断裂，因此也是修辞学上的断裂。修辞学的这第一种维度，大体上对应于 μ 研究小组（1992）在区别合取外在形象与析取外在形象并将它们分为在场外在形象与不在场外在形象的同时，所阐明的交叉划分。在这种概念中，如果两个相关单位占据陈述中的同一个位置，也就是说一个单位完全地代替另一个单位，那么，一种外在形象就是不在场地合取的（比喻）。如果一些单位都在同一场所，并且只具有一个单位对于另一个单位的局部替代关系的话，那么这种外在形象就是在场地合取的（解释）。如果两个实体占据着不同的位置而无任何替代关系的话，那么就会有一种外在形象是在场地析取的（配对状况）。最后，在只是一个单位得到了表现而另一个待在陈述之外的时候[①]，外在形象就将是不在场地析取的（被设想的比喻）。

虽然我是第一位赞赏这种分析之美妙的人，但我认为，这种分析赖以建立的对称是错误的，而且最终是不明确的（G. S.，1996 a，b）。实际上，就像任何其他模式一样，这种模式可以在多方面受到质疑：例如，因为描述性术语不适合将被分析的对象对立起来；也因为某些对象，也就是说那些图像，它们

---

① 这些区分被认为可以应用于纯粹绘画性的（或“像似性的”）和纯粹造型性的外在形象：相反，绘画-造型的外在形象的情况是不同的。文章的篇幅不允许我们在此讨论这些不同之处。

虽然在一种前-理论层次上似乎是有趣地被区分开了，但它们并不是借助于模式来区分的；或者是因为另一些对象，比如在图像的情况里，它们自然不进入由模式提供的任何范畴之中。所有这些观察都适用于 μ 研究小组的模式。在此，我们马上记下两个关键点，它们可以使我们考虑得更远一些：首先，描述性谓语不说明任何东西，因为它们只有依据例证才是可以理解的；其次，在出现的要素与不出现的要素之间进行区分是不可接受的，因为除了一些次要的情况外，任何修辞学都同时要求一种不出现和一种出现。

实际上，在什么条件下，两个合取的单位更可以说是出现的而不可以说是不出现的呢？在不像哈多克船长那样[①]把瓶子看成是瞳孔的替代物的情况下，我们也许可以将一个整体看成是瓶子与哈多克的一种相互渗入状况，完全像 μ 研究小组的另一个例证——猫形咖啡壶——就是猫与咖啡壶的相互渗入那样（见图 1）。也许，我们作为人，首先要从总体上鉴别图示（而且尤其要像哈多克船长那样），随后我们会发现，在我们期待看到眼睛中心部分即瞳孔所在的身体的那部分，已经被别的对象即瓶子所占据。这样一来，在猫形咖啡壶的情况里，有关这种现象的身份的总体信息就是矛盾的了。然而，这一点似乎与外在形象部分无任何关系。实际上，我们可以考虑是否最好说两种外在形象都在场了：第一种外在形象即哈多克的形象是析取的，因为他的一部分与整体脱离，而猫形咖啡壶是合取的，因为两种对象在其身上融为了一体。实际上，这类术语也是骗人的，因为我们同样可以将其颠倒过来：哈多克的形象是合取的，因为这种形象涉及与整体性相连的一个部分；猫形咖啡壶是析取的，因为它与两个分离的对象有关。

在两种情况里，我们期待的某些要素是不出现的（哈多克的瞳孔以及猫和咖啡壶的某些部分），而同时我们期待不出现的要素却是出现的（那些瓶子以及猫和咖啡壶的某些部分）。在修辞学中，这是最为共同的情况：说真的，很难找到只包含与期待相左的一种显现或不显现的例证。另一方面，在两种情况里，有一些在生活世界中析取的要素时却是合取的（瓶子与眼睛部分，以及猫与咖啡壶），也有些在生活世界中合取的要素时却像是析取的（瞳孔和眼睛的其他部分以及猫和咖啡壶的某些要素）。

两种情况之间的区别，更存在于我们过去在其他地方叫作级乘性（factorialité）的关系之中，这是一种指示性（indexicalité）：指的是一部分与整体之间的关系（G. S.，1989 a；1994 b；1996 b；1997）。在第一种情况里，

---

① 哈多克（Haddock）船长：比利时卡通连环画《丁丁历险记》中的人物。——译者注

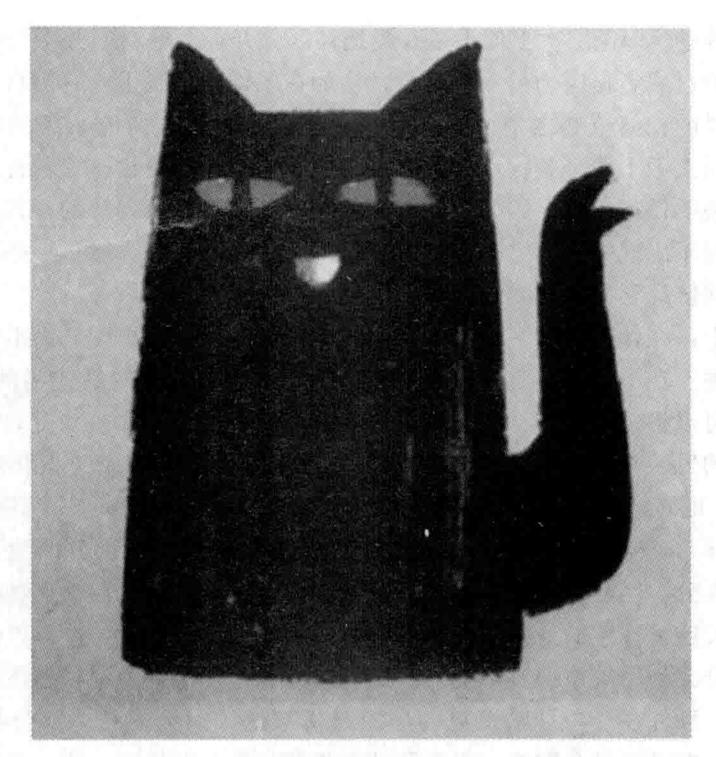


图1 朱力安凯的《猫形咖啡壶》(*Ka chafetiere* de Julian key)

我们与两种"实质"有关，它们的扩展在图像中耦合：因此，正像 μ 研究小组明确指出的那样，这其中有着相互渗入的情况。但是，在哈多克的情况里[一如在伊内兹·范·兰斯韦尔德（Inez van Lansweerde）的作品中，一个少女却有着一张成年男子的嘴巴]，只有一种实质、一个整体，其一个部分已经换成了另一部分。我们首先感知到男人（或少女），随后为其指定一种特性，而这种特性本身又属于另一种实质。实际上，如果我们同意可以用三种不同的方式[作为真实的部分（根据"糕点各个部分"的意义）、作为属性、作为感知的观点]（G. S.，1989 a，I. 2）的话，哈多克就代表着第一种情况，少女就代表着第二种情况，还应该在立体绘画中去寻找对第三种情况的说明。

在所有这几种情况里，级乘性关系是由突出于整体性的那一部分来主导的，但是，我们也可以考虑相反的情况，那就是整体性借着吸收各个部分而占据优势。在这里，猫咖啡壶是最简单的情况，其中，多种整体性融合于一种单位。但是，那种极限的情况，也许就是一种整体性完全，而另一种整体性只以特征性的一个细节（一个果汁瓶的瓶盖放在一只柑橘上）来代表的情况。在阿

尔桑保罗多[①]作品中，整体性是唯一的“实质”，即一个头，而各个部分则对应于一堆同类的对象，每一种对象本身就是一种整体性。根据这种观点，阿尔桑保罗多的作品与我们在其他地方分析过的广告图像只有少许差别。在那幅广告图像中，整体性就是一只果酱罐，而各个部分则是几片柑橘，也就是说另一种整体性即排列成罐的形状的柑橘的各个部分［参阅索内松（Sonesson），1989 a；1997］。在最近于《新星期日》（*Newsweek*）上发表的为“绝好的伏特加”（Absolut Vodka）商标所做的一系列广告中，我们看到了各种分离对象的集合体，它们随后被感觉构成一种实质，即相当有特征性的瓶子，而“绝好的伏特加”就是装在瓶子里卖的。《绝好的威尼斯》（*Absolut Venice*）让我们看到圣-马克广场上有一大群鸟（见图 2），这个例子似乎与阿尔桑保罗多的作品是一样的。不过，在绝好的那布勒斯（Absolut Naples）（见图 3）中，我们看到了一只路灯和在一条狭小的街道的楼房之间挂着的一些内衣，与瓶子相对应的整体性只是被放在一起的那些对象的轮廓的延伸所暗示。

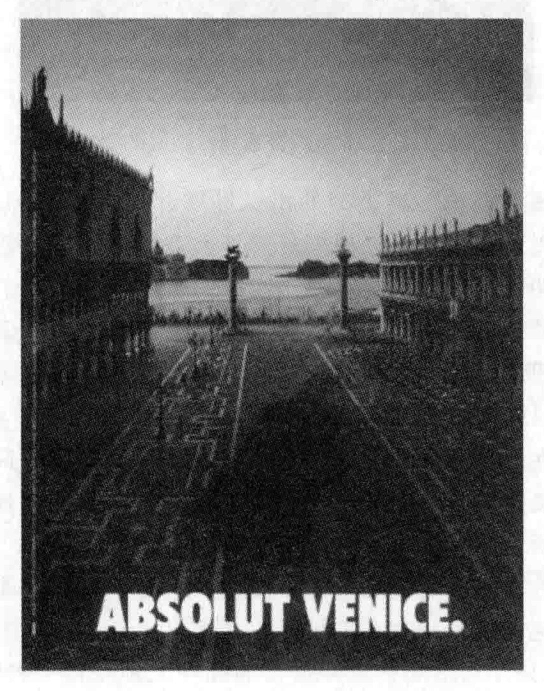


图 2　绝好的伏特加广告系列：绝好的威尼斯

① 阿尔桑保罗多（Arcinboldo，1527—1593）：意大利肖像画家。——译者注

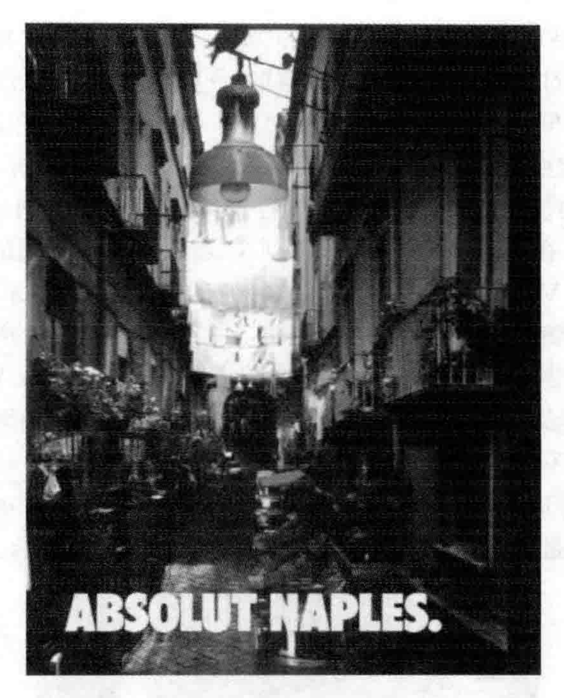


图 3　绝好的伏特加广告系列：绝好的那布勒斯

但是，还应该考虑第二种类型的指示性即邻接性（contiguïté）或比邻关系。在这些情况里，修辞学效果根据是近是远表现为更强或更弱。正像有关对象的符号学所指明的那样［见克兰庞（Krampen），1979］，有一种"对象的句法"在"非常自然地"汇聚着某些东西，例如咖啡壶、桌子和椅子等。因此，当冰块和装开胃酒的瓶子并不紧挨着冰块桶而是位于圆形剧场之内的时候（G. S.，1989 a；1997），我们就可以标记下一种外在形象。在一种外在形象中，当一种对象在一种意外环境之中的时候，修辞学效果就不太强烈，这通常就是在超现实主义想象之物中的情况，这一情况被布勒东（Breton）[①] 所想象的丛林中的火车所说明。

与根据级乘性机制来运行的图像中的情况相反，邻接性通常都产生一种修辞学效果，尽管这种效果相对来讲是弱的（除非其与一种对立关系结合在一起的时候），因为它只是通过那些意外要素的和在无须获得一种特定的不出现的情况下产生的。这是在广告中相当普遍的情况，因为在广告中，我们会看到一

① 布勒东（André Breton，1896－1966）：法国超现实主义理论家和作家。——译者注

只装刺柏酒的瓶子放在一个花环旁边，这种邻近关系在现实中的概率是相当低的；或者一位赤身裸体的漂亮姑娘位于一辆汽车旁边，这种情况也不应该经常出现。在这种情况里，邻近关系明显是为了暗示一种大概不是建立在事实基础上的相似观念。

第二种维度：比预期的相似性多或少

因此，修辞性的能指便在于在视觉感知时同时表现两种要素，它们在某种程度上是互相对立的。但是，对立的概念服从于各种各样的解释：实际上，哈多克的身体与瓶子是不同的，但是它们却不真正是对立的，而猫与咖啡壶的情况也是一样的。另一方面，日本北斋胜鹿（Hokusai）的《浪涛》（*Vague*）中的浪涛和富士山，以及玛格丽特（Magaritte）《欧几里得的散步》（*Les Promenades d'Euclide*）中的街道和屋顶，它们在图像之中比在我们的世界经验之中都更为相像。如果两种进入配对中的要素并不维持一种纯粹的相异性的话，那么，它们就可以在具有一种差异的背景上产生一种相似性，或者在具有一种相似性的背景上表现为一种差异性。相对于我们生活世界的经验，比预期感知到更多相似性的印象，以及比预期看到更多差异性的印象，都可以产生修辞学效果（G. S.，1996）。

这种广告图像告诉我们，在一只瓶子里有一个西红柿，西红柿像是一个有点变形的圆，而视角和光照让我们从瓶子里看到了一个近似的长方形（G. S.，1988；1992：65；1996 c；1996－1997）。在这里，我们面对涉及西红柿与瓶子之间关系的一个陈述（我们称之为绘画的陈述），以及关系到几乎是圆和几乎是长方形之间关系的另一个陈述（在此称为造型的陈述）[①]。的确，在西红柿与瓶子之间不存在对立关系，但是它们的造型等值部分即圆形与长方形之间是对立的，更何况它们作为同一图像的单一要素更将其推向了各自的原型。在此，两种基本外形之间的对立，是由多种总体的特征以多余信息的方式支持的，但至少两种外形中的一种即瓶子也表现出一些本身属于对立外形的特

① 按照格雷马斯学派与 μ 研究小组谈论的“像似性”的意义（即是说借助于“像似性”，图像产生对于真实世界的一个场面的幻觉，就像其在直接感知中提供的幻觉那样），我们将使用“绘画的”这一术语，同时将其对立于“造型的”，对于它的表达是由图像的平表面构成的，并且它依靠通常更为抽象的意指。实际上，按照皮尔斯确定的意义，也就是说按照建立在表达与内容的特性相像基础上的意义，“造型的”完全可以是像似性的（G. S. 1989 a；1992；1994 a，b，c，d）。根据最新的消息，决定将这些更正包含到他们的理论之中（弗朗西斯·埃德利的个人沟通，2000 年 10 月）。

性，就是那些圆形要素。因此，这里正好有某种东西像是一种视觉的矛盾修饰成分：确定第一印象的那个外形即长方形可比之于名称，而这同一个长方形的圆形特征则构成了像是一些属性的某种东西。

在由 μ 研究小组引用的那些纯粹是造型的情况里，皮特·海因（Piet Hein）为斯德哥尔摩塞尔热勒（Sergel）广场创作的超级椭圆形以及曼陀罗图（Mandala），两者都是建立在两种最为基本的外形——圆与方——的根本对立关系上的。因此，我们可以想到，μ 研究小组经常研究的朱利安·基（Julian Key）的《猫形咖啡壶》，是否在绘画平面上构成一种矛盾修饰成分。实际上，一只猫与一只咖啡壶之间的矛盾之处，并不比一个西红柿与一个瓶子之间的矛盾之处要多：在这两种情况里，两种对象是不同的。实际上，如果我们能够在造型平面的不在场的那些外在形象中，尤其在瓦萨勒利（Vasarely）的《猎户星座 a》（*La Bételgeuse*）和其他作品中重新发现方与圆之间的相同的对立关系的话，那么，在哈多克的图画中眼睛与取代眼睛的瓶子之间也就没有了对立关系。一种更为有趣的例证是在荷兰画家伊内兹·范·兰斯韦尔德（Inez van Lamsweerde）的作品内构成的，他把一个成年男人的嘴巴移植到了一个女孩子的面颊上，于是便形成了男人与女人之间、成人与孩子之间的双重对立关系——或者更准确地讲，形成了男性与女性之间、成人特性与孩子特性之间的双重对立关系。他的作品还将一个真实女人的多个身体部位与一个玩具娃娃的多个身体部位组合在一起，例如一个玩具娃娃的头安装在了一个活人的身体上。在这里，另一对共同概念被实现了：它们是生命与死亡——就像格雷马斯说过的那样，或者更可以说是自然与人造。

说真的，西红柿与瓶子的造型等值，并不是指一个圆与一个长方形，但是它们参照了圆与长方形，就像参照了它们的极限情况那样，或者就像我们重新采用认知心理学术语，它们参照了它们的原型。从某种方式上讲，在有关形式的心理学意义上，这还涉及格式塔心理学[①]。但是，我们现在从罗施（Rosch）的实验（1973）中知道，外形只不过是原型的一种特殊情况，而原型则是任何思维习惯上所采用的形式。日常思维，并非是在有足够的必需的标准所限定的范畴术语中进行的。相反，一个范畴是由表现范畴的最好的例证来赋予特征的，而在这种例证周围，排列着其他距离不等的部分。因此，麻雀是一种典型的鸟，因为它可以飞，是卵生的，并且有羽毛、翅膀和喙，而小鸡、鸵鸟、企

① 格式塔心理学（Gestalten）：亦称“完形心理学”，形成于19世纪末和20世纪初，是一种有关审美感知的形式心理学。——译者注

鹅和无翼鸟，它们虽然不具备这些特性，却属于同一种范畴，尽管它们相对地远离范畴的中心区域。正方形、三角形、圆以及其他“好的形式”构成同一类型的范畴（见 Rosch，1973；1978 和 G. S.，1989 a；1992）。

早在罗施之前，桑德（Sander）与福克尔特（Volkelt），就已经发现了（1962）具体阶段相对于原型理想而运行的原理：如果现次[①]情况与原型之间的距离极小，那区别就观察不到；如果其距离稍大，那区别就被感觉为像是所谈外形的一种未完全完善的例证；如果距离理想更远，那区别就被体验为像是处于两种不同原型之间的平衡状态。最后这种情况，由于是被皮特·海因的《曼陀罗图》或《超级椭圆形》（*Superellipse*）实现的，所以它更常重新表现在认知层上，而不是在感觉层上。实际上，在我们的真实经验世界里，至少就像这一世界被我们的文化过滤过的那样，某些性质倾向于一起：这些性质是相互关联的。因此，原型所确定的，是各种性质之间最为可能的相互关系。

这样一来，我们便可以考虑，各种性质之间最为可能的相互关系也应该在一种意指理论中发挥作用。罗施不谈论这些性质，但是，这些相互关系似乎存在于从列维-斯特劳斯到格雷马斯的结构主义分析之中（G. S.，1989 a；1992；1996 a，b，c；1996—1997）。分析的所有复合词项、中性词项和矛盾词项在多数情况下都不是一些逻辑矛盾。相反，这些词项却汇集了一些不大可能的性质结合体。这些性质很少一起进入真实的世界，我们在别的地方称它们之间的相互关系为一种反典型（antitype）。这样的一种相互关系，无疑能构成比传统的矛盾修饰成分的范畴更为宽泛的一种范畴，因为后者要求各种性质之间具有一种逻辑上的矛盾。

此外，许多心理学实验表明，在两种对应的原型中，圆被感觉为就像是初始形式（Urform）：某种基本事物、自然事物、温和事物、多情事物、宽厚事物、平静事物、快乐事物、活力事物、女性事物、某种既保护又拥抱的事物；而长方形则表现为像是某种更为精工细作和更为发展的事物，它更坚硬、更冷峻、更严肃且专注、更静态、更男性和更成熟（见桑德和福克尔特，1962；G. S.，1989 a，III. 2.1；1992；1994 f）。实际上，除了被恰当地确定为圆和正方形的外形，我们可以辨别真正的“模糊的意义”，这些意义连接圆润、温柔、热情和小的体形，以便将其对立于角形的、刻板的、坚硬的、冷峻的和大的形体。确实，一个女人的身体，按照一般的情况，比一个男人的身体更为温

① 现次（occurence）：符号学用语，指一个符号学单位在一个组合关系内部的，或者就是在其特殊表现之中被考虑的单位本身。在这里，就可以理解为“所发生的情况”。——译者注

情、圆润和小巧。在这一层次上，我们涉及了人类学共同概念。至少在我们的文化中，这些身体上的区别，习惯上是由两种性别的衣着本性来明确的（G. S.，1993）。另一方面，我们倾向于从身体层次到精神层次来说明这些模糊的意义，同时赋予女人更多的心灵及身体上的温柔。因此，伊内兹·范·兰斯韦尔德将一个男人的嘴巴移植到一位少女的脸上，就显示了这样的一些属性。它们在两个方面与从对于作为少女这个人物的总体识辨中派生出来的特性相对立：脸上的这一特征，对于一个女孩和对于一个女性，在比例上都太大了。

因此，在一个图像中，我们可以在处于对立关系的对象之间区别出一系列可能的关系。最弱的关系——两个对象中一个只是简单地与另一个有区别，这便是猫与咖啡壶的情况。而在另一极端，我们则与矛盾词项有关系，例如黑与不黑、有色彩与无色彩等（G. S.，1994 f；1996 b，c）。在这两种极限情况之间，有着我们习惯上说的整个相反词项领域，但是这些词项可以具有相当不同的本质。首先，有一些相反词项就像人类学共同概念那样来起作用，例如男人和女人、生与死、自然与文化，而在外形层面上，如圆与角形。其次，应该考虑那些从文化上讲已经被投入到了一种特殊社会之中的相反词项，例如在已经进入欧盟之后，“瑞典人”和“欧洲人”在瑞典的情况（见图 4）。另外还有这样的情况，那就是，对立关系不存在于直接在图像中的对象之间，而是存在于与对象所属等级有联系的某些价值之间，例如火车代表着体现现代性和文明性价值的对象的等级，它对立于丛林荒野，其本质在于不顾时间的进化而抗御文明和顽固存在。最后，还有各种各样无任何特殊精神投入的相反词项，他们产生的作用并不比一般的区别更大。

说真的，这种逻辑矛盾，在图像中似乎是不可能的：即便在格雷马斯学派以矛盾词项描述的分离区域中视觉外形的情况里，更应该看到的是相反的词项。不过，有可能在一个图像与其词语的关联文本中［例如，在马格里特的《这不是一只烟斗》（*Ceci n'est pas une pipe*）中，在一些可能的解释之中］。于是，当同一个图像其造型层与绘画层之间有一种对立关系时，就像在布朗居西（Blancusi）的《鸟》（*L'oiseau*）中那样（在这幅作品中，属于造型层的大理石的重量对立于大体上得到再现的鸟的绘画的轻盈，这正是 μ 研究小组所指出的，1996，22），这就不涉及一种矛盾，而可能涉及一种人类学普遍概念。如果依据纯粹的相异性而走向另一个方面，那么，我们就会重新发现一些相像情况或同一情况，而在这些情况里，没有任何可预想的东西。

于是，修辞学的第二等级便从一种比预想大得多的相像性开始，经过纯粹的相异性，趋向比预想大得多的各种差异性，这包括纯粹的和普通的相反项、

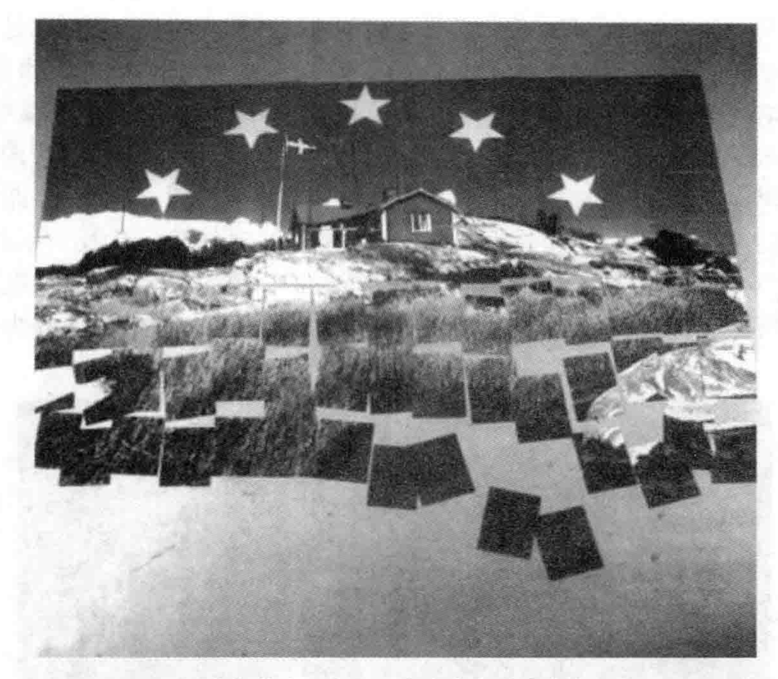


图 4　卡斯莫小组作品《大家庭中的瑞典人之家》
(*Home Swede Home*, *oewvre du groupe Casmo*)

文化共同概念和直接或间接表现出来的人类学共同概念，最终达到进入真正的逻辑矛盾之中的词项。

第三种维度：比预想带有或多或少的现实

与我们建立在生活世界基础上的期待所涉及的前两种修辞学维度相反，第三种维度依赖我们对于图像的符号学特征的辨认：作为符号，图像是“不真实的”或“虚构的”(G. S.，1994 d)。在像绘画空间这样的已经被确定的空间里，我们的期待可能在两种方式上是相悖的：或者在这种空间里介绍比图像更为真实的某种东西，或者引入比图像本身更不真实的某种东西。在图像的某一部分与对于图像空间的预想虚构性相抵触的情况里，这一情况是由传统立体派的粘贴画来说明的。在这种粘贴画中，真实的物质，比如一张纸币、一页报纸或一把椅子的坐垫，都是作为构图要素的。在无任何补加的情况下，当一个物体只是简单地位于暗示某一虚构空间之界限的一个框架或另一个事物之内部的时候，就是这种更为特别的例证。

在另一种方向里，若在虚构种类之间创造一种加大的张力程度，是可以在图像的空间里补加一些非真实性层次的。例如，有一些图像，它们作为图像，只是说明一些对象可以存在于我们的社会文化世界之中，但是由于某些情况，它们暗示了其他对象的出现情况，而它们却不是其他对象的图像。当图像的一个部分再现一个独立的物体，而这个物体在一个或多个其他物体之中暗示另一个物体的（但并未表现这一物体）的时候，就是这种情况：因此，例如在关于“不良少女”展览的一幅图像中，当一个阴囊位于根据迪斯尼乐园的电影做出的一个阿拉丁（Aladin）娃娃的脑袋上的时候，它就可以重新被解释为一条缠头巾。

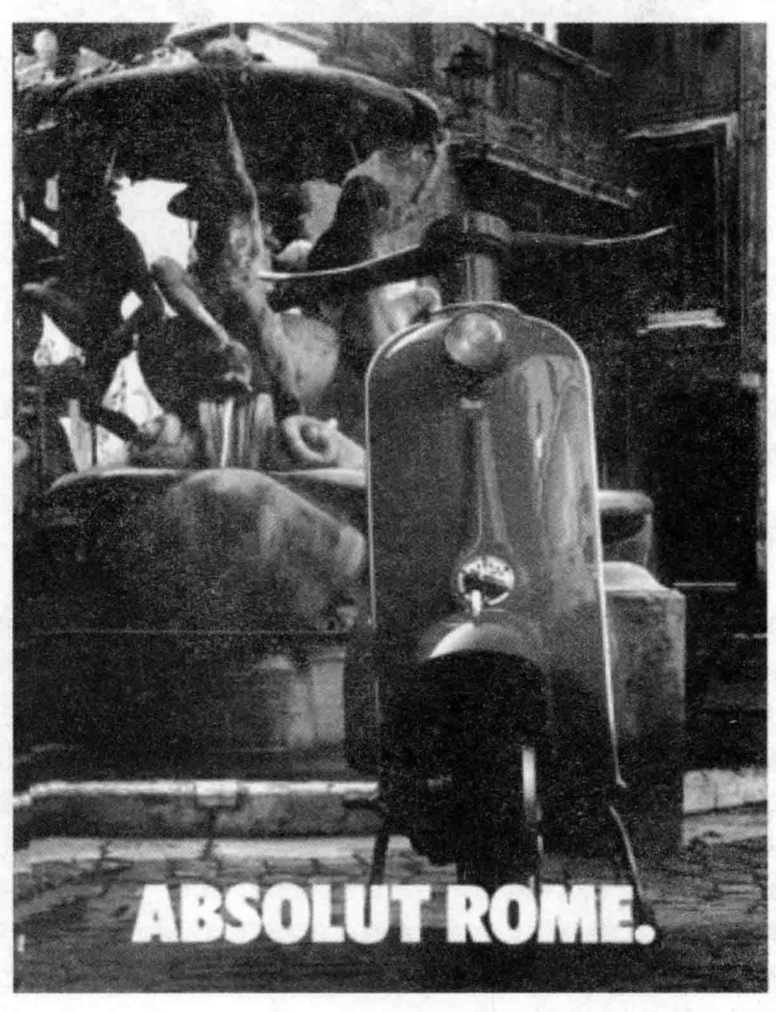


图 5　绝好的伏特加系列：绝好的罗马

关于这类修辞学的修辞格的另一种情况，有很多恰当的例证在“绝好的伏特加”商标的广告之中，其中，瓶子每一次都是以展示一个欧洲城市的特征性出现的。在某些情况里，一些真实的物体变形，为的是与另一物体即“绝好的”瓶子相像。因此，在《绝好的罗马》(*Absolut Roma*)（见图5）中，摩托车是被人从一个古怪的视角看到的，并且它轻微地有点变形，为的是与瓶子相像。在《绝好的巴黎》(*Absolut Paris*) 中，再现的外形明显地属于一处通常的地铁进口，不过，该进口因太窄而失真。另一次要的虚构性的情况表现为：虚构事物不对应于图像中任何单独的对象，但却取决于对其他对象的切分，这便是《绝好的威尼斯》(*Absolut Venice*) 中鸟的飞翔的情况，以及在《绝好的那布勒斯》中的内衣的情况和反射光线的情况。再说一遍：这些图像并非是“绝好”系列中瓶子的图像，但瓶子确实虚构地存在图像之中。

涉及双重真实性的一种特殊情况，是再现另一图像的图像，因为在这种图像中，两种虚构层次都是绘画符号。在被称作图像的总体再现的东西之中，图像并不再现任何可辨认的特殊图像，它只是涉及暗示图像范畴的一种形式。图像的总体再现，通常被描述为一些“视觉性转述”，它们种类繁多。限于篇幅，我们无法对这些再现类型做更详细的讨论。

第四种维度：预想用途之间相互关系的越来越大的偏移程度

修辞学不只是关系到图像自身的符号特征，它还取决于绘画符号的特定性质。实际上，绘画符号可以根据至少三种不同的原理划分为一些亚范畴（G. S.，1989 b；1997）。首先，可以从其建构规则的观点来区分绘画种类，也就是说，从详细阐述表达的特征是否与转达内容相关方面来区分，或者反过来，从详细阐述内容的特征是否与表达相关方面来区分。根据这种观点，一幅照片是不同于一幅绘画、一幅剪纸的；而且，按照传统的艺术史术语，一幅线形素描不同于一幅风景画。这些绘画类型的混合，明显的是修辞学的，例如，一幅素描与一幅绘画的结合，一幅油画与一幅水彩画的结合，或者一幅照片与一幅绘画的结合，都是这种情况。

我们也可以根据图像被认为产生的效果（而非真实效果，因为真实效果可以变化，它们不能被真正地认识）来区分图像范畴。因此，在我们的社会里，人们期待着广告图像（作为手段之一）能协助卖出产品，色情图像被认为可刺激性欲想象，漫画应该能使被表现的人显得滑稽（G. S.，1988；1990)。当一幅带有信息的图像出现在人们期待看到广告的地方的时候——比如在贝纳通

(Benetton) 广告公司的广告里，或者当一幅漫画被当作艺术来表现的时候——比如在迪尚（Duchamp）的《蒙娜·丽莎》(Mona Lisa) 的情况里，人们会观察到这些功能性类型的一种颠覆。

第三种情况是，一些绘画范畴可以根据图像流通的渠道而有别。例如，明信片就以不同于广告告示、墙贴画、电视图像或周刊插图的方式到达接收者手中。艺术也可以不去管赋予这些流通渠道的规则，例如当艺术作品不是在画廊而是在一处商业中心的时候就是这样。卡斯莫（Casino）小组（Alfredo Casino，Hans Anders Molin）几年前就这么做过。

这些划分，尽管是建立在经验上被辨认的范畴基础上的，但它们本身并非是"经验性的"，它们应该被看作理论建构。所有这些不同范畴都同时存在着。实际上，某些在建构方面、预想效果方面和流通渠道方面有别的范畴的组合，倾向于在一个已知社会中经常地在一起。因此，例如"艺术"，一如在现代主义之前传统上构想的那样，它包含着一种特殊的预想效果（"一种审美经验"），涉及某些流通渠道（"艺术画廊""博物馆""艺术图书"等），甚至有限数量的被接受的建构方式（"油画""木刻"等）。实际上，现代主义（包括后现代主义）可以被看作与这种功能混合体决裂的一系列操作手段。从其历史上讲，现代艺术作品可以被看作不是流通在画廊和博物馆（流通类型）的具有审美功能（功能类型）的油画（建构类型）。

参考资料：

Barthes Roland (1964 *a*), «La rhetorique de l'image», *Communications*, 4, 40-51.

— (1964 *b*), «Elements de semiologie», *Communmications*, 4, 91-135.

Groupeμ (1976), «La chafetiere est sur la table», *Communications et langages*, 29, 36-49.

— (1992), *Traité du signe visuel* , Paris, Seuil.

— (1996), «Rhétorique du visible Introduction», *Protée*, 24, 1, 5-15.

Krampen Martin (1979), «Survey of current work on the semiology of objets» , dans *A Semiotic Landscape /Panorama sémiotique*, Seymour Chatrman, Umberto Eco and Jean-Marie Klinkenberg (éd), 158-168, The Hague-Paris, Mouton.

Rosch Eleanor (1973), «On the internal structure of perceptual and semantic catego-ries», *in* The Moore (éd), *Cognitive development and the Acquisition of Language*, NewYork-London, Academic Press , 111-114.

— (1978), «Principles of categorization», *in* E Rosch et B LIoyd (éd), *Cognition and Categorization*, Hillsdale Lawence Erlbaum Ass , 27-48.

Sander Friedrich and Hans Volkelt (1962), *Ganzheitspsychologie* , Munchen, Verlag G. H.

Beck.

Sonesson Göran [référencé G. S. dans le corps du texte]。

— (1988), *Methods and models in pictorial semiotics. Report* 3 *form the Semiotics project*, Lund, Institute of Art History.

— (1989 *a*), *Pictorial concepts Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund, ARIS/Lund University Press.

— (1989 *b*), *Semiotics of Photography. On tracing the index. Report* 4 *form the Semiotics project*, Lund, Institute of Art History.

— (1990), «Rudimentos de una retorica de la caricatura», *Investigaciones semioticas III Actas del III simposio internacional de la Asociacion Espanola de semiotica* , *II*, 389—400, Madrid, UNED.

— (1992), «Comment le sens vient aux images. Un autre discourse de la méthode», in Marie Carani (éd), *De l'histoire de l'art à la sémiotique vivuelle*, Quebec, Les éditions du Septentrion/ CÉLAT, 29—84.

— (1993), «The multiples bodies of man project for a semiotics of the body», *Degrés*, 74 *d* 1 — *d* 42.

— (1994 *a*), «Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception», *semiotica*, 99—3/4, 319—399.

— (1994 *b*), «Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays», *Semiotica*, 100—2/4, 267—331.

— (1994c), «Sémiotique visuelle et écologie sémiotique», *RS/SI*, vol 14, n° 1—2, 31—48.

— (1994 *d*), «On pictorality The impact of the perceptual model in pictorial semio—tics», *in* Thomas Sebeok et Jean Umiker—Sebeok (éd), *The Semiotic Wed*: *Advances in Visual Semiotics*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, p. 67—108.

— (1994 *e*), «Fantasins ankarfasten Nagon om bildningar och andra overklighe—ter», *in* Jan—Gunnar Sjolin (éd), *Könst och bildning Festskrift till Sven Sandström*, Stockholm, Carlssons, p. 245—268.

— (1994 *f*), «Les rondeurs secrets de la ligne droite A propos de Sans titre de Rothko», *Nouveaux Actes sémiotiques*, 34—36, 1994, p. 41—76.

— (1994 *g*) «Beyond the threshold of the people's home», *in* Alfredo Casmo et Hans Anders Molin (éd), *Combi —nacion*, *imagen sueca*, Umea, Nyheternas tryckeri, p. 47—65.

— (1996 *a*) «An essay concerning images From rhetoric to semiotics by way of ecological physics», Compte rendu de Groupe μ, Traité du signe visual, *Semiotica*, 109, 1/2, p. 40—141.

— (1996 *b*), «Le silence parlant des image», *Protée*, 24, 1, p. 37—46, 40—1.

— (1996 *c*), «The quadrature of the hermeneutic circle», *in* Henrik Nikula (éd), *LSP and*



Theory of translation 16th *VAKKL Symposium*, Vaasa, University of Vaas, p. 9—33.

— (1996—1967), «De la estrucra a la retorica en la semiotica visual» et «Suple—mento a 'De la estructura a la rhetoric en semiotica visual'», *Signa*, 5, 317—348, et 6, p. 415—422.

— (1997), «Approches to the Lifeworld core of visual rhetoric», *Visio*, 1, 3, p. 49—76.

像似符、亚像似符与隐喻

——皮尔斯符号学基本要素导论①

让·菲塞特

皮尔斯的符号学回答了这样一个问题：我们是如何思考的？……我们并不是注定要在事实和法律的双重枷锁之下受苦受难。思考就是去“询问”、去“探索”一些东西，再重新开始“追求”真理，也就是皮尔斯所谓的在“无法获得绝对明确之知识的理论”之前，就设想我们已经找到了这些东西，并且在行动上应该“像”我们已经拥有了它一段时间那样。

——援引自吉拉尔·德勒达尔（Gérard Deledalle）著《皮尔斯的符号哲学》（*Charles S. Peirce's Philosophy of sign*）

今天，我们汇集皮尔斯为之付出毕生精力的研究成果，按照他使用的一个术语，那就是创立一种 séméiotique（记号学、符号学）。同时，我们也想寸步不离他对于古希腊时代的所有参照。但是，这项研究成果的要点已经被包含在 20 世纪制定的关于意指方式的规则与条件的一种科学即符号学（sémiotique）的计划之中了。皮尔斯的大部分命题，都与主要在大陆派的实践中，与在诸如索绪尔、叶姆斯列夫、雅各布森和格雷马斯这些大师们的大批研究过程中所制定的理论主题汇合在了一起。但我们还是要承认，皮尔斯的特殊思想的贡献，在其符号学著述是根据不同于在欧洲占主导地位的哲学背景——即在他竭力创立美国实用主义的背景下构想和制定的时候，总会带来一种特殊的光明。

我不打算完全引入皮尔斯特有的符号学，只是想以最简单的教学方式介绍他的一些基础概念。在我看来，这些概念属于皮尔斯有关符号学思考的最新颖也是最珍贵的贡献。因此，这就是说，这种思考位于两大解释领域——所谓的

① 在参照皮尔斯著述的时候，我使用下列的缩写：CP（《论文集》，*Collected Papers*）后面加上著作和段落的编号；EP1 和 EP2（《皮尔斯要旨》，*The Essentiel Peirce*）后面加上两卷上的页码；ES（《符号论文集》，*Ecrits sur le signe*，吉拉尔·德勒达尔翻译）后加页码。如果没有标明是译文，我便是作者。

大陆派思维和非大陆派思维——的会合点上。我的目的，只是想简单地引导读者按照人们在皮尔斯的观点里可以理解的那样，来了解一下像似符（icône）、亚像似符（hypoicône）和隐喻（métaphore）这三个概念，作为读者和解释者，我们每个人都要对这种介绍做出自己的总结，并以个人的方式建构一种来自不同源泉的知识混合体。

这三种概念，由于它们——尤其是亚像似符和隐喻——意外地在皮尔斯的文本中，也具有特别的吸引力，并且它们找到了间接地进入正在建立的符号学描述的最深处的办法。它们在一定程度上对于知识，而且也是对于由知识所带来的确信重新提出了质疑。此外，我们知道，从传统上讲，这正是隐喻的功能。我们甚至可以想象，如此引起的偏移效果破坏了按照地理位置确定的领域之间多少有点人为的界限，尤其是那些确定知识领域的界限。

这些概念的历史背景

我首先简短地提一提这些概念的历史条件。有几个事件，它们可以追溯到皮尔斯的转折年代，即 1903 年[①]。那一年，他 64 岁。他离开了他在农村的住所，在那里，他写了许多著述。他整理书稿，撰写文章，确定正在编撰中的一部词典的词条定义，整理书信等。他的密友威廉·詹姆斯（William James）当时在哈佛大学担任哲学教授（是他奠基了后来的美国心理学），邀请他到哈佛做一系列有关实用主义的讲座。于是，皮尔斯来到波士顿，并从 3 月 23 日到 5 月 15 日一共做了七次讲座[②]。过后不久，也是在那一年中，他被一个叫作洛厄尔（Lowell）的基金会邀请又做了一次新的系列讲座，对象更为宽泛，而且超出了严格的大学领域。秋天，他再次来到波士顿，做了六次讲座，总的题目是“Some Topics of Logic on question now Vexed”[③]。在做这些讲座时，皮尔斯向基金会递交了一份讲座《大纲稿》（*Syllabus*），其中包括他打算向听众介绍的六篇讲稿[④]。这些已递交的文本，现在是可以借阅的，它们是了解皮

---

① 对于围绕着 1903 年这一历史片段的更进一步的描述，可以参照让·菲塞特的著述（2000）。

② 总题目是“实用主义是恰当思考的原则与方法”（“Pragmatism as a Principale and Method of Right Thinking”）。这些讲座的文本已收于皮尔斯的 EP2（《皮尔斯要旨》第二卷）中。人们习惯上参照这些文本，就像是参照“关于实用主义的讲座”。

③ “关于当前有争议问题的几种逻辑学主张”。这几次讲座，除了第四次和第六次的讲座被收在了 CP 中，其余讲座内容均收在了 EP2 之中。

④ 皮尔斯著述出版计划的出版商们在整理手稿时，曾发现他实际上已经做的讲座的手稿；这些上面标有许多旁注和带有许多涂改的文本与早已交给基金会的《底稿》中的文本不符。

尔斯符号学思想最为珍贵的源泉之一。

我将只在这六次讲座中的两次上做些停留。第五次的讲座，标题是“Nomenclature and Division of Triadic Relation, as Far as They Are Determined”（《三项关系在被确定之后的术语与划分》），是常为人引用的：在这篇文本中，皮尔斯为一种符号学做了最为完整和最为严密的肖像描述，它是广为人知的一种图表，它确定了符号的九种构成成分（被吉拉尔·德勒达尔称为“亚符号”）和十种符号类别，这些类别是这些构成成分从逻辑学上讲允许的组合结果。为方便记忆，我以并非皮尔斯的及在我看来比较简单的介绍方式，提出这种图表的要素：

	表象或基础	对象	解释
第三层关系	图例符号	规约符	理据要素
第二层关系	实例符号	指示符	指示符号
第一层关系	品质符号	像似符	述位要素①

在这里，需要对皮尔斯的符号学做一下总的介绍。因此，我只进行简短描述：一个符号是三个项的相互作用（这三个项位于上面），它们依据其排列对应于三个大的显现观察范畴：表象（或基础）是首要的要素，被确定为一种物质品质，它在某种程度上带有一个符号。其次，是符号与对象的关系（即被简化的功能，定名为：对象），这个术语依靠一种指涉对象，也依靠一种指涉关系：实际上，它涉及的是迫使符号产生的世界范围内的存在物（因此需要谈论世界），并同时构成符号所谈论的东西。解释项指明一种功能，该功能首先在符号的内部发挥作用，以确保前两个构成成分的密切连接，随后赋予符号一种普遍性价值。最后，解释项在符号的外部发挥作用，它促使符号向着其后来的生命发展，为的是依据一种符号化运动指示该符号的实现，符号化运动从理论上讲是无限地进行的。表象，作为单一的要素，即作为普通的物质品质，属于第一显现范畴（priméité）；对象由两种要素构成，属于存在，属于第二显现范畴（secondéité）；解释项承担着三种功能，属于第三显现范畴（tiercéité）。

符号的这三种构成成分，都可以在与三分法分析相对应的各个方面的名下

① 表中术语译名是参照了李幼蒸先生在其《理论符号学导论》中的用法和这些术语在法文文章中的解释酌定的。译者在此向相关作者表示谢意。这些译名的法文术语分别是：Représentamen ou fondement（表象或基础），Objet（对象），Interprétant（解释），Légisigne（图例符号），Symbole（规约符），Argument（理据要素），Sinsigne（实例符号），Indice（指示符），Dicisigne（指示符号），Qualisigne（品质符号），Icône（像似符），Rhème（述位要素）。——译者注

得到理解，这种三分法构成了上面给出的图表。

符号与其对象的关系

在这里，只把我的阐述放在符号与其对象的关系方面。符号的这种构成成分属于第二显现范畴。但是，根据各种范畴的发展和其自身的急剧变化，这种构成成分后来可以根据以特定的方式与每一种范畴的特性相联系的三种模态来把握。因此，符号与其对象的关系可以被感觉为是第一层关系的、第二层关系的或第三层关系的。

如果这种关系被理解为是第二层的，那么，它就是真实的；这一情况在确定指示符（indice）。实际上，一个指示符，就是一个符号，它被确定为世界中的一个存在物与这个符号的可以感觉到的载体之间的一种关系。皮尔斯给出的一个经典例证，就是温度计水银柱到达的高度：在某种意义上，它仅仅是（水银柱温度计的）一种因果关系；而从另一个角度来看，它则变成了所谓自然的符号。举例来说，调查报告基本上是在一些指示基础上工作；在这里，我们可以想一想在坡[①]的作品中读者熟悉的那位警察局局长，他在想方设法找到一封涉案的信件：为了找到信件迹象，他不惜拆掉整套房子里的所有椅子的支柱。

相反，如果符号对于其对象的关系被理解为是第三层的，那么，这种关系就是被增加的，是被推至赋予其严格定义的东西之外的。为此，皮尔斯暗示我们，这种单位是 accretve[②]；于是，我们看到了一种具有普遍性价值的关系，它超越了普通的第二层关系。这便引出了规约符，该规约符根据这种增加情况应该依靠一种事先的同意或约定；实际上，从起作用方面来讲，规约符取决于解释项。在上面提到的警察局局长看来，杜平（Dupin）骑士有权观看，有权具有一种视觉高度，这位局长将这种视觉高度与诗人的视觉高度结合了起来，而这种视觉高度则向前延伸，直至第三层次。

相反，如果关系在其指名能力中被减弱，如果这种关系被看作第一层的，那么，它就是所谓的被退化了的关系，于是我们将其命名为像似符。退化一词具有严格的逻辑学意义，无论如何不能依据一种道德同位素性来对其进行

① 坡，即埃德加·坡（Edgar Allan Poe，1809－1849）：美国诗人、小说家和批评家。——译者注

② accretve（英文："增加""合生"之意——译者注）：吉拉尔·德勒达尔在将皮尔斯的著述引入欧洲时，并未翻译这个美国英语词语，这个词语在我们的语言中不存在任何对等词。该词可以指一种增加或一种价值获得。

解释。

像似符被确定为符号与其对象之间区别的消失

为了把握退化这个概念，只需返回到奠定范畴的算术定义上即可：在第一显现范畴平面上，单位是不可分离的，因此它原则上是单独的；有时，我们（根据二分模式或三分模式）也说这个单位是一元的（unaire）。在第二显现范畴平面上，由于单位是在其相异性中被辨认的两个构成成分所构成的，所以从定义上讲它是二元相辅的（dyadique）。符号与其对象的关系，从定义上讲，完全是二元相辅的。如果符号与其对象的关系被设想为是第一层次的或被重新带回到了第一显现范畴的，那么，两个构成成分就只构成一个成分：它们将不再被区分。这便是退化的逻辑概念，这一概念指示着在范畴范围内的一种后退或一种消耗。

在这种符号学的逻辑中，人们很容易满足于通过符号与其对象间的普通相像性关系来说明像似符的特征。因为相像观念涉及两个项的同时存在，因此原则上是二元相辅的。我将重新采用大维·萨万（David Savan）提出的一个例证：表现太阳落山的一幅绘画是建立在相像性基础上的一种像似符；但是，相像性是二级的，它只不过是红色同一性的一种效果（我们上面说过的物质品质），这种效果属于所谈关系的两个项，即绘画与景致。总之，设立一种相像性，便是把握一种品质的同一性，但却是属于二级观点的同一性。[1]

那么，满足像似符的这种定义的东西是什么呢？对象，在没有确保其存在的符号的情况下就不存在，并且，它与符号也无法区分开来，那么，这种对象是什么呢？反过来说，没有其对象就无法设想的符号是什么呢？我们在皮尔斯那里第一次找到了答复：

> 像似符并不以单义的方式来代替存在的这一个或另一个事物，就像指示符所指出的那样。它的对象可以是以此奠定其存在的一种纯粹的虚构。它的对象很少是人们习惯上遇到的某一事物（CP4.531）。

实际上，虚构对象正好满足了这些存在性。高老头和爱玛·包法利夫人，首先根据赋予其存在性的巴尔扎克和福楼拜的小说才存在。独角兽和人头马，

① “我们可以提出这样的问题，即所有的像似符是否都是一些相像性。例如，如果再现一个醉醺醺的男人，以便通过反衬手法来说明节制的出色表现，这肯定是一种像似符。但我们却可以怀疑这是否是一种相像性。这个问题似乎不大具有重要性”（见 2893，CP2，282；ES152－153）。

求助的是另一种范围的例证，它们是一些神话存在物，也就是说它们在其（由诗人、画家、雕塑家和编舞者等创作的）表象之外没有存在性。但是，应该慎重地对待这些例证，因为作为从最初就是纯粹的像似符，它们最终被固定在文化之中，并最终具有了规约价值。所以像似符，从定义上讲，就具有某种根本不稳定的东西，有点像是面孔在湖面水上的反射：只要有一点风，图像就会变形和消失。

在这里，明确地指出一个对象不会自在地是像似符、指示符或规约符，是非常重要的。一个对象与一种理论范畴连接，便同时指明对象本身、观看对象的眼睛和感知即关系的背景。皮尔斯的符号学属于他称之为显现观察学（phanéroscopie）（它是现象学的一个特定变体）的东西。符号是对于一种显现事物（或现象）的把握性模态。

像似符的流动性

因此，像似符也在紧随感觉之后并于精神尚未辨认出对象之前的时刻，指明一种感知，为的是将其带回到存在状态，这种情况符合感知判断。一种使人惊动的声响，一句使人听起来快乐的话音，一种在主体不知道其起因和所属之前听到的声响，这些都是特别明显的例子，因为声响比图像更适合说明像似符的这种流动性和不稳定性[①]。但是，视觉领域同样可以提供一些有意思的情况。一位美国符号学家[②]过去一直在提一个特别富有暗示性的例子：一个人开车环行在山里的一条公路上。在某一时刻，于公路的一个拐弯处，在一种特殊光线的作用下，他看到了一个山包，在几秒钟之内，他以为看到了一个人的身影。随后，由于汽车的移动，这种浮现的情景立即消失了。但是，这位行者对于这种幻觉的非真实特性的意识也消失了。这些都是像似符的流动情况，它们指出了辨认活动的第一个阶段，它们将在有声音的情况里得到确认，并在有岩石的外形情况里被消除。我们在此重新提一下解释项的功能，这种功能在于在表象与其对象之间建立一种关系，这种功能在这里是非常明确的。我们还会提到，对于一个对象所做辨认的这种不确定性曾在多种艺术生产中得到发掘。例如，悬念叙述或悬念电影，它们将读者或观看者封闭在一种纯粹的像似符之

① 对于声响作为像似符的有利场所这个问题的符号学思考，可以去参考菲塞特的著述（1999）。

② 法利（David A. Pharies）：《皮尔斯与语言符号》，*Charles S. Peirce and Minguistic Sign*，Amsterdam，J. Benjamin，1985。

中，在这种状态里，读者或观看者由于无任何确定的存在物，而通常几乎要返回到其自己的幻觉之中。

梦幻表象提供了像似符实现的另一种特殊、有意思的情况。在这一方面，我援引皮尔斯的两段文字：

> 因此，在观看一幅绘画时，在某一时刻，我们意识不到不是那样东西，真实与复制之间的区分消失了。这个时刻，是一种纯粹的梦境，而非一种特殊的、不过也不是一般的存在性。在这个时刻，我们观看到的是一种像似符（1885，CP3.360，法文译本由 Everart-Desmedt 翻译）。
>
> 于是，符号就是一种普通的类似性。这一点代表了任何艺术形式中的重要再现方式。在这种情况下，符号与其所再现的事物之间没有细微区别，而精神，由于丝毫不注意去了解事物是真或不真，则在一个理想的世界中漂游（1888，EP1，282）。

在这里，我们应该表现得谨慎一些，也应该记住，皮尔斯属于一种前-弗洛伊德文化。在他看来，梦幻是对于一种被提及的图像的潜在特性的表达，而该图像恰恰不服从于存在性的检验。因此，与真实相比，像似符并非或多或少是不真实的。

既然它先于存在范畴，那么它就是第二显现范畴的，我们就不能提出它的存在性问题。第一显现范围，是品质的范围和各种可能性的范围，简言之，是潜在性的范围。[①]

符号化运动

符号与其对象关系的三等级系列，即像似、指示和规约，实际上勾画了精神的一种行程或一种前进路线的诸多符号学条件。皮尔斯曾提出过一个特别有意思的例子：鲁滨逊在确信孤岛上只有他一个人之后，在沙滩上发现了一个脚印。这个脚印还只是一种像似符：在他的思想里，还不存在人-对象。该人-对象虽然是这个像似符的起因，但它客观上独立于这种脚印。虽然他会想到沙滩上这种印记是有原因的，但在他看来，用皮尔斯的话来说，它还只是“代替另外的某种东西的某种东西”。在这里，“另外的某种东西”的印象所带来的不

---

① 根据这种观点，精神分析学的做法恰恰就在于通过与存在事实建立关系而将梦境素材引导至第二阶段，随后又通过解释工作将其引导至第三阶段。

确定性，恰恰是退化的特征，或者说是关系的两种构成成分之间的非区分性。这个例证显然说明，相像概念在这里是次要的。

后来，鲁滨逊发现了一个人，这个人对于他来说完全是指示性的，以致他称之为“星期五”。这时，便不再有什么疑问了：作为起因的脚的动作得到了建立——先前是像似符的脚印，在他看来变成了指示符。为了说明符号在属于规约符的第三层次上的移动，皮尔斯必须移动符号被标记的场所，他便从沙滩向着表象阶段发展，即在这种情况下，向着这种过渡在文化中所产生的命运过渡：“鲁宾逊在沙滩上发现了脚印，并且这个脚印被刻在了著名的……花岗岩上”（CP4.53）。

这一过程依随着像似—指示—规约这一序列，因此指示着三个阶段的一种发展或一种前进。这三个阶段由于对应于显现观察学的各个范畴，因此就表现为像是一些界限。对于这种符号化前进运动，在其依随着范畴排列的情况下，我说其是被赋予规范的（normé）。显然，这会引导人们去想象依随着同一途径但却是反方向发展的符号化的一种行程，这一行程离开了由文化所确定的过分抽象的区域，最终接近符号的可感的物质性。于是，皮尔斯曾多次[1]试图确定审美的临界。

一个像似符，就是一种出现，这种出现不加区分地是世界上的一种东西与依靠另外某种东西的一种可感的支撑体的结合。护符很好地满足了这种描述。像似符又或者是一种偶像：因此，对于相信者来说，神性与其表象是分不开的。只有一位来自于另一种文化的观察者——在这种情况下很容易地会想到是一位人种学家——可以辨认这种非区别性，并有可能揭示这种非区别性。对于作为相信者的主体来说，这种偶像并非简单地是一种符号。自然，在这个层次上，我们已非常接近与我们的日常生活形影不离的和从前被罗兰·巴尔特所揭示的全部微不足道的迷信情况。

最后，还有一点：像似符一词，尽管起源于古希腊语（eikôn，等于拉丁语的 imago），但它并不被简缩为视觉语域。皮尔斯（CP 8.183）谈论过“太阳”（soleil）一词，该词现在已变成了太阳这种对象的一种声音－像似符。因此，像似符一词，不论人们对它的感觉方式如何，它指的都是一种逻辑阶段：

[1] 例如：“我觉得，在审美快乐中，我们触及了感觉性感知总体，而且特别是触及了取决于在我们所注视的艺术作品中的感觉品质的总体。在这里，已经有了某种智力赞同，即确信在此有一种我们可以理解的感觉性感知、一种合理的感觉……在这里，有一种属于表象范畴的意识要素，因为思想代表着属于感觉品质范畴的某种东西”（1903，CP5.113，EP2，190，4e coonférence sur le pragmatisme）。

因此，对于《追忆似水年华》[1] 的叙述者来说，某一种味觉品质变成了为寻找存在者而引发很长符号化行程的一种像似符，这种像似符最终导致对于懂得领域的某些收获。一个很小的音乐句子，在以相似的方式起作用时，也可以被说成是声音像似符。

亚像似符

我将简短地再谈一下 1903 年的事件，更准确地讲，是事件发生几个月之前的情况。在撰写《底稿》的第三部分即“各种逻辑概念”（*Sundry Logical Conceptions*）撰写的时期，皮尔斯还未能明确和严密地制订出他在第五次报告会上介绍的图表，他是在那次报告会之前刚刚完成的。根据各种可能的相似性，他在各种方向上试验，并提出多种建议，他提出的命名似乎很含糊（例如像似性规约）——因为那些命名与后来为我们所参照的图表很不一致。此外，对于符号的第一构成成分（也就是图例符号-实例符号-品质符号那个系列）的三角形分析尚不存在。此外，这正是意味着某几个或一些分散要素的古老的英文单词“各种”（sundry）的词义。

然而，正是在第三次报告会上，我们重新发现了亚像似符的定义。该定义就在下面两段文字的临界处：

> 但是，为了更为准确一些，即便一种念头（一种可能性的意义或一种属于第一显现范畴的意义除外），它也还不是一种像似符。一种可能性，仅在纯粹依据其品质而言的时候，才是一种像似符；而它的对象只不过是第一显现范畴。但是，一个符号可以是像似性的，也就是说，它可以主要借助于它的类似性来再现其对象，而不管它的存在方式如何。如果需要一个名词的话，一种像似性的表象可以被称为是一种亚像似符。任何物质性的图像，比如一幅画作，在其再现方式之中都在很大程度上是规约性的；但是，在其自身，在无图例、也无标签的情况下，我们可以称之为亚像似。
>
> 我们大体上可以根据亚像似符所属的第一显现范畴的方式，对它们作出划分。那些属于普通品质或属于最初的第一显现范畴的亚像似符，都是一些图像；那些借助于在它们自己各个部分中的一些类似关系来再现一个

[1] 《追忆似水年华》（*A la recherche du temps perdu*）：法国意识流派作家普鲁斯特（Marcel Proust，1871—1922）的小说。——译者注

事物各个部分的、主要是动力的或被看作动力关系的亚像似符，都是一些图表；那些借助于再现另外某事物中的一种平行性来再现一种表象的代表性特征的亚像似符，是一些隐喻（1902，CP 2.276－7；ES148－149）。

为了开始阐述，我们提出一种初步的考虑：像似符由于是被当成首要事物来理解的要素，所以从逻辑上讲，它不该适应于这样的一种细分或分析。这种概念所固有的困难很大程度上就在此。皮尔斯本人对此也有所意识。我在下文中将再谈及这个重要的问题。现在，我只是尽力解释和说明这个概念。

缺失问题

一个无图例的图表、一副无说明的照片，都是一些带有缺失的像似符。皮尔斯指出，这些像似符需要一个名词，也就是说，需要使它们接近存在的某种物质性。那么，一张图表的图例和一幅照片的说明有什么用呢？所以简单地说，它们是像指示一样的一些要素，它们可以让符号与世界上的一个对象建立关系，即图画中再现的景致、在肖像中的人物。或者，就像我们前面提到的那样，星期五这个人物，在被发现之后，以追溯以往的方式将脚印解释成表明其个人行走方向的指示符。从这种二级的位置出发，按照符号与对象的关系，符号化运动可以随着我们上面指出的情况继续往规约价值的方向发展。

但是，如果没有这些要素，如果缺乏这样的指示符，那么像似符就受制于它自己，而（我称之为赋予规范的）符号化运动则是不可能的，因为途径被卡住了。像似符还是一个谜。例如，人们可以去想象那些由一种不为人所知的文明留下的痕迹，或去想象那些属于纯粹的难解之谜留下的痕迹。

由于符号化的前进原则是根本的、不可压缩的，所以，我们可以说，符号化的前进应该寻找另一种出路。

亚像似符：趋向于符号之下

符号化的前进是在他处进行的，也就是说是在与符号的图表无关的另一个区域进行的，就像是在符号之下进行的那样。

在同一次报告会的文本中，皮尔斯（CP 2.284；EP 274；ES153）也提出了对于他又称之为亚指示符（sous－indice）的亚义素（hyposème）并对其进行分析。在我们为前缀 hypo－找到一个相当明确的说明的情况下，这种过渡是特别有用的。指示指出一种符号与世界上的一种存在物、一个物件或一个人

的直接、立即的关系。但是，如果符号不直接指出或指明一种存在物，而是借助于一种交替、依靠其人称或一种指示代词的话，例如在当S（主语）被人称作头语重复的S（主语）时，那么，指示就被叫作退化的（dégénéré）。皮尔斯就将其命名为亚义素，或者，如果允许的话，我就称之为亚指示符。也还是在此，在只完成其一部分功能的符号的功能之中，有一种损失形式，或缺失形式。

亚像似符与推测这两个术语所定名的是一种逻辑阶段，这一阶段仍然是潜在的、尚未被证实的，它还只是一种预示，或者还只是建立在其表现形式上的一种存在性。简言之，它是处于期待获得确认状态中的某种东西，不论它是处于推测情况下的一种懂得对象，还是处于亚像似符状态下的一种再现对象。

因此，相对于像似符来说，亚像似符指的是一种符号，这种符号只因自己而存在，并且只在自己内部找到其符号化发展的场所。

像似符的三分法

三分法的原则，再一次在此适用于构成亚像似符的像似符，以至亚像似符可以被看作是一元的单位（图像）、二元的单位（图表）或三元的单位（隐喻）。

我简要地对这三个层次作一个介绍。一个因其自己而被看作独立于任何与之无关的东西的像似符，一个只不过是一种品质的像似符，再就是一个不考虑其各个构成部分和部分间各种关系而在总体上被看待的像似符，这就是可以对应于一种亚像似符的东西，即一种图像。除了上面提供的一个被看到的人的侧面的例子，一块岩石的表面被切分的那一瞬间也提供了一个很好的例证。我们可求助的用以说明图像是亚像似符的第一步的例证，是非常多的。它们在丰富着我们的幻觉、我们的梦想、我们的艺术实践。只不过，它们是某种非常难以把握的东西，因为它们是潜在的：一旦我们触及它们，或辨认出它们，或赋予它们某种存在性，它们便进入第二显现范畴的平面。

亚像似符的第二步，构成最为普遍的、最常遇到的情况：图表（diagramme）。实际上，皮尔斯首先作为数学家和科学家，在他看来，这是典

型的亚像似符的情况。他最为自豪的作品，即有关数学图形的理论[1]，就是建立在图表原理基础上的。

图表，是对于诸多词项的介绍，这些词项的安排本身就联系着一种意指效果。我想到的第一个例子，便是显示一种货币单位或交易中的一种股份在特定时期内连续变化的价值的一种图表。实际上，图表在其两种构成成分或其两个部分之间的比例相似性基础上所意味的，一方面是图形安排，另一方面是如此安排的各项之间的间隔关系或等级关系。皮尔斯（CP，2.282）提供了下列例子：

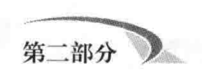
> 我们可以求助于另一个例证，该例证更接近于文学考虑，比如一种完全线形的叙事，其叙述情节的介绍顺序与被叙述事件的故事顺序一一对应。这就是图表的情况，其属于叙述行为和被叙述内容的两种构成成分，在它们完好的重叠关系中说明了一种简单的比例类似情况。但是，考虑到两个平面的完好重叠，这个图表将位于下限处，非常靠近普通的图像（根据亚像似符似的第一步意义）。

现在，我们来想象一下依据一种方式讲述的同一个故事，在这个故事中，非常多地使用了一些放进去的叙述内容、一些倒叙效果。这样一来，与被叙述情节组成的新序列相对应的，便是与读者根据被讲述事件之间关系所形成的表象不同的另一种表象：在这样的情况下，叙述性事件的接续就变成了对被讲述故事的各种赌注的既是解说性的又是验证性的原则。第二种情况比第一种情况更为复杂，而在这第二种情况里，整体的意义是由各个部分之间类比关系的特殊性产生的。这第二种情况，类似于由皮尔斯指出和在上面提供的说明诸多概念与一种类别之间等级关系的图表。在对于有关（不再是图表的，而在这种情况下是叙述的）介绍的一种安排与各种构成成分等级关系（解说、证明）之间，有一种关系，当意指产生于这种关系时，比例类比就实现得更为完好。任何对于存在事实的求助，即我们所称的指涉性幻象，都是被排除的；这一点，尽善尽美地实现着像似符的独立性的理想。

最后，我仅想简单地指出，音乐节奏，即我们演奏或听到的音乐节奏，还

---

[1] 皮尔斯建构了一种完全图表式的言语活动，被称作“存在的图形”，其宗旨在于从视觉上再现精神活动的情况。在1903年举办的第二系列的第六次讲座“有关当前有争议的一些问题的逻辑建议”[«Quelques propositions sur des questions actuellement controversées»中有《存在的图形：约定》（«Existential graph : convention»）一讲]。我们会在巴拉（Balat）的著述（1999）中见到对于这一问题的论述。



有与音乐融为一体和在视觉上可见的舞步节奏，它们构成分析和再现时间的一种完美的图表，而这种时间不是钟表的实际时间，而是恰如其分的时间，即我们生活在其中的时间。在此，指出一点是有意义的，即通过分析图表，节奏概念就与叙述概念一致起来了。此外，我还仅想提醒注意，艺术符号学家是根据被分析整体的各个部分之间的相互作用，来分析假设带有（完全是图表式的）一种节奏性的绘画作品或建筑部件的。

隐喻

隐喻是亚像似符的第三步。皮尔斯给隐喻下的定义是很难理解的，因为它依赖都带有词根 représent－的四个词项的接续。这是因为在他看来：在上下文非常明确的情况下，所涉及的是一个完全可探索的命题。我们可以在为三种亚像似符的各种特征建立透视法的情况下，重新组织它们的逻辑关系：即在图像中，三种亚像似符本身和为三种亚像似符而取用的各种品质的同一性/相似形；在图表的情况下，各个构成部分之间的比例的类比性；而对于隐喻来说，一种被称作代表性特性的特征被提了出来，因为这种特征建立了处于可比状态的两种表象之间的关系，而且这种代表性特性并非是一种先决条件，而是由外在形象所补加的新的要素。人们将会注意到各种定义的严格性，因为每一种定义都分别首先求助于一种、随后是二种、再随后是三种要素；人们还会注意到这些集合体在复杂性方面（按照该词指精神控制在被分析对象上的一种损失的明确意义上）取得的进展。在第三层次上，所得结果不会再是这样一种情况，即这种情况可以按照指示先前阶段的比例类比关系的方式实在地得到建立；代表性特征指示着第三种特性，也就是说，指示着（平行的）两个平面之间的一种关系，但是这种关系不是先决性的，而像是一种纯粹的可能性那样被提出的，不过却是没有得到确定的：实际上，这种关系是留给符号化动作的一种逻辑必然性。

另一个说明问题的方面：按照其语用行动（我在此参照的是符号作为动作的定义）的意义取用的符号的第三步，皮尔斯总是通过 would be（可能是）的语法表达形式来给予介绍。这第三步指示着其实现性已被拖延的一种潜在性。因此，必须接受这样一种情况，即这里具有一种属于作品的和显示所有可能性的不确定性原则。极言之，根据这种概念，隐喻会产生一种尚不突然和尚不可概念化的内容。

在这里，我们例外地找到了属于第一显现范畴（对于潜在特性来讲）和第

三显现范畴（对于调解特性来讲）的特征累加状况。在我看来，第三步的亚像似符即隐喻包含着这些特征，并且，隐喻在像似符的平面上综合这些特征和浓缩这些特征。依靠在这一点上重新发现的结果，最为简明的要素，参照着有可能产生的符号化的各种运动效果，也可以说是最具爆炸性的要素。

隐喻，修辞论题或认知阶段

传统上，我们已区分出两大类阐释和解释隐喻的话语。第一种话语将隐喻简单地确定为一种比喻。也就是说，用一个词语来代替另一个词语。在所有这些有关隐喻定义的概念中，我只参照一种，而在我看来，这一种对于比喻的这种逻辑尤其具有代表性，这就是 μ 研究小组不久以前提出的隐喻定义(1970)。在这种定义里，隐喻被描述成两个集合体之间诸多义素的一种相互交叉。这个研究小组的作者们从帕斯卡尔的《思想录》（*Pensées*）借用的例证说明，当所涉及的一种修辞格是由读者的精神去构建，但却是在非常确定、毫不惊异——总之是在全知之中去构建的时候，比喻的运动是非常具有代表性的。隐喻的这种概念，在阅读过程中只承认一个期间或一种延迟。在我看来，如果我们在对亚像似符的分析逻辑中重新取用对修辞格的形成过程的这些描述的话，在修辞格的内容是提前确定了的情况下，我们就不会超出图表的第二个层次（其实，程序就是这样被再现的）；再就是，正像我在上面指出的那样，内容是实在地得以建立的。

显然，这一点引导我们求助于隐喻的一种扩大了的概念，即把隐喻变成向着一种未知发展的过程的概念。这一点就把争论非常正确地置于了诸多话语的内部，而那些话语恰恰就出现在 19 世纪之末，随后又出现在世纪的转折时期。据我所知，皮尔斯从来没有提到过尼采。但是，隐喻在此是以相同的方式被构想的，它就像建立在像似符基础上那样，并最终有一天会包容文化并在一些价值系统内部占有一席之地，因而变成一种概念的一种近似性。我们也可以参照超现实主义者们在修辞格上为自己建立的概念，他们把修辞格看作是显示相距很远，并且其关系（皮尔斯的“代表性特性”）在阅读过程中以一种“客观的偶然性”形式突然出现的一些词语。在这种意义上，隐喻确定符号的一种准备状态，而这种状态尚不是可概念化的。这是在第一显现范畴中发展的极点。下面的和可能的唯一的一步，就是借助于一种摆动效果即一种条约和一种返回，将符号处于规约范围之内。

隐喻作为向着有待的一种不知发展的这种概念，根据 would be（“可能

是"）的实用性立场，从总体上讲，对应于一个世纪以来的艺术创作活动。画家、诗人、作曲家和其他创作者们，在使艺术成为一种发现活动[①]、一种创新活动和一种发觉活动而不再是一种简单的形式完成活动的同时，已经改变了创作的意义。我认为，隐喻－比喻和隐喻－发现这两种概念的区别恰恰就在这里。这一点是非常重要的，因为它表明了这种符号思考对于 20 世纪的智力和艺术活动的相关性。

我在此捍卫的这种立场，即便是在 séméiotique（记号学，符号学）的理论素材内部，也不是没有遇到困难和不遭反对的。

亚像似符与隐喻的位置如何，如何验证它们的合理性？

首先，重提一下历史条件：当皮尔斯在《底稿》第五部分中构建吉拉尔·德勒达尔前不久称之为初步符号学（就像上面说明的那样）的整体模式的时候，他完全忽视了对亚像似符的分析。此外，虽然图表和隐喻这些术语经常回到他所写的文字当中，但亚像似符概念已几乎完全地消失了。

最后，皮尔斯自己也在 1903 年这一年中记下了他需要进一步细分属于第一显现范畴的一个术语的不合逻辑性：

> 毫无疑问，像似符可以根据范畴来划分；但是，像似符概念的自足性并非必须求助于这种划分，因为一个纯粹的像似符在其自己与其对象之间并不显示出任何的分别，像似符再现着一切它可以再现、一切它所相像的东西。这不过是一件表面的事情（CP，7.74；EP2，163）[②]。

事实是，初级符号学的图表构成了一个严密而又彻底的整体，该整体不允

① 我提醒说，第一位真正理解皮尔斯思想的美国哲学家，是约翰·杜威（John Dewey）。他正好后来写了《艺术曾是经验》（*Art as experience*）一书，该书就是建立在艺术创作的这种概念基础上的。

② 这一段文字节选自《论文集》（*Collected Papers*）中的一篇文章，题目是《退化的第三阶段》（"degenerat thirdness"）。实际上，它涉及的是有关第三次报告会的内容，题目是"被捍卫的范畴"（"The Categories Defended"）。

许包含对亚像似符的分析，所以某些研究者[①]只是简单地放弃亚像似符的概念。相反，我认为，隐喻在再现问题和知识创造问题中占据的战略位置，使得对亚像似符的这种分析变成了符号学的一种中心场域。但是，在什么地方找到将其包容在符号学内已经构成的图表中的困难问题，依然存在着。

这种困难是极具揭示性的：正像我所指出的那样，如果第三级的亚像似符即隐喻显示出符号的一种超溢情况即向不知开放——总之是一种符号学冒险——的话，那么，皮尔斯就明显地超出了初级符号学的图表的形式特性。于是，我们便很容易理解，他没有找到包含这种分析的地方。原因并非只是纯粹形式方面的，还有属于符号学范围的，也许，我们甚至可以说是属于认识论方面的。很具揭示意义的是，为了阐释和说明隐喻，甚至是在这种特殊的符号学中阐释和说明隐喻，我们必须参照有关无限性的符号化（semiosis ad infinitum）的概念，随后参照向着一种尚未确定的解释成分即 would be（“可能是”）开放的符号的实用主义定义；总之，是参照皮尔斯在 1903 年的著述中还未找到，而我们只能在数年之后即在他制订的德勒达尔命名为“二级符号学”的这种新的研究领域的时刻才能找到，尤其是在他与拉迪（Lady）的通讯中和在 1907 年一篇名为“实用主义”（EP2，398－433）的长文中找到的一些概念。

与初级符号学不同，二级符号学表现为就像是分析工具，它不是对符号和符号构成成分的分类，而是对一些不太明确却更富有动力的概念的分类，这些概念可以让我们去把握符号的运动，而不是去把握作为一个集合体构成成分的一个普通的实体。因此，那些与两种对象类别即直接对象和动力对象，也与三种解释的类别即直接解释类别、动力解释类别和最终解释类别相关联的为人所共知的概念，便指明了符号化的运动中的一些阶段或一些时刻。根据这种观点，符号便最终等于一种过程，等于一些推理，这一点很恰当地符合上面提出的隐喻的定义。

然而，我们完全有理由想象，皮尔斯对于把三级亚像似符理解为开向意指

---

① 例如温里德·内特（Winried Nöth）（1990，132－133），他曾建议将对亚像似符的三种构成成分的分析，当作首次建立符号的第一构成部分的三种构成成分来看待。在这种情况下，图像将是像似品质符号（qualisigne iconique），图表将是像似实例符号（sinsigne iconique），而隐喻则将是像似图例符号（légisigne iconique）。但是，像以吉拉尔·德勒达尔为首的许多皮尔斯的解释者一样，我反对这种解释。我们不能不恰当地将有关第一阶段要素和第二阶段要素的三方面分析交叉起来。皮尔斯的文章是很明确的：亚像似符是对于像似符的一种三分法分析。此外，图例符号（légisigne）的定义与隐喻的定义相互间是很远的，前者指的是一种被编码的单位，而后者相反则指符号的一种尚处于潜在阶段的状态。

的一种“可能是”的建议（我将其定性为探索性的建议），在我们看来，就像是对于符号学思考在未来岁月中将会转折的一种预告，而这种预告被追溯以往的方式理解为一种承诺。大概这正是亚像似符通过初级符号学的图表难以领会的特性的对等物和阐释。

卡尔·奥斯曼（Carl Hausman）在其一篇著名文章中（1989），试图在亚像似符特别是隐喻与审美问题的关系中把握对它的分析。然而，相当明显的是，他所找到的理解亚像似符的唯一方式，是建立在对动力对象的描述基础上的，这恰恰因为它的起主导作用的、因此也是它开向各种可能性的非确定特性在起作用。皮尔斯对亚像似下的定义是这样的：它是“根据事物的本质，符号所不能表达、但却只能指出和交由解释者借助于侧面的经验去找到的真实对象”（1909，CP 8.314）。

然而，即便亚像似符与二级符号学的联系相对于其著述的年代和根据符号学的发展可能显得有些偏离，但在我看来，这正是把握三级亚像似符的最正确的方式之一。因此，我以我的方式并在不参照动力对象的情况下试图理解这种隐喻概念的意义。

梅洛－庞蒂的哲学出色地把握了由言语活动和想象物构成的懂得和在精神运动中的这种全等性。而这种概念非常正确地与我试图根据皮尔斯的意义对于隐喻的解释汇合在了一起。因此，我援引一段文字来代替一个充分的结论，同时，使这种思考的行程回应开头时写出的引语：

> 当言语活动拒绝说出事物的时候，就是在武断地说。就像代数考虑我们所不知道是什么的一些单体[①]一样，言语区分一些意指，而每一个意指却不为人所知。正是由于将它们看作为人所知，才为我们提供了一种抽象的肖像，最终在一种闪现活动之中向我们提供了最为明确的意指。言语活动意味着它不是复制思想而是任凭思想来破坏和被其重新构成。言语活动带有思想，就像一种思想的痕迹意味着一个身体的运动和所做出的努力那样（Merleau-Ponty，1960，71－72）。

---

① 单体（grandeur）：格雷马斯给予的定义是，“我们以单体来指人们用来假设先于分析的符号学存在而且‘已有’的东西，这种分析可以在这个东西上辨认出一种散在的单位，而且我们只设定这种东西与属于相同范围的其他单体具有可比性”（《符号学词典》，法文版，1993，第169页）。根据该词在前面注释中的意义，我们可以将其理解为具体的“指涉对象”。“单体”与“单位”是属于不同分析层次上的两个概念。——译者注

参考书籍

Balat Michel (1999), «Rhèmes d' amour», *Protée*, 26, 3 («Logique de l'icône»), p. 77 —87.

Deledalle Gerard (1987), *Charles S. Peirce, phénomenologue et sémioticien*, Amsterdam, J. Ben—jamins "Foundations of Semiotics", 14.

— (2000), *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs. Essays in comparative semiotics*, Bloomington, Indiana Univercity Press («Advances in Semiotics»).

Fisette Jean (1996), *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, Montréal, XYZ Editeur («Documents»).

— (1999), «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», *Protée*, 26, 3 («Logique de l'icône»), p. 45—54.

— (2000), «C. S. Peirce , The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2», Compte rendu dans *Recherches semiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 20, n°1—2—3, p. 351—367.

Groupe μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse («Langue et langages»).

Hausman Garl H. (1989), "Appendix. Metaphorical reference and peirce's dynamical object", *Metaphor and art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 209—231.

Merleau—Ponty Maurice (1960), *Signes*, Paris, Gallimard, «Folio—Essais», 2001.

Nöth winfried (1990), *Handbook of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press («Advanced in semiotics»).

Peirce Charles S. , *The Collected Papers* (vol. I—VI: 1931—1935 par C. Hartshorne, p. Weiss; vol. VII—VIII: 1958 par W. Burks), Harvard, Harvard Univ. Press, abrégé *CP* suivi du numéro du tome et du numéro du paragraphe, dans les renvois.

—*Ecrits sur le signe* (textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil («L'Ordre philosophique»), 1978, abrégé *ES* suivi de la pagination, dans les renvois.

—*The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. vol. I (1867—1893), éd. Nathan Houser et Christian Klosel, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1992, abrégé *EP*1 suivi de la pagination, dans les renvois.

—*The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. vol. II (1893—1913), the Peirce Edition Project, Nathan Houser, General Editor, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1998, abrégé *EP*2 suivi de la pagination, dans les renvois.

Savan David (1988), *An Introduction to C. S. Peirce's Full System Semeiotic*, Toronto, Victoria .

College in University of Toronto («Monograph Series TSC», 1).

像似性

让一弗朗索瓦·博尔德龙

一般来说，我们把一个像似符[①]确定为一个符号，该符号在其自身即在其物质性之中与就是其像似符的东西之间具有某种相像性。这种相当简单的概念，使我们把视觉图像、拟声词、心理表象以及约定符号都看作是像似符，只要它们与其对象之间具有某些图示关系。尽管表面上看似没有什么，但困难是很多的。我们将列举出一些例子，唯一目的就是使人感觉到，像似性在其所有的连接方式中都要求一种符号学理论。但是，我们的主要意愿，并不是建立这些问题的一种汇编（尽管这些问题已为人共知），而是把像似性置于意义的一种生成过程的内部。因此，我们正在寻找人们可以称之为像似时刻（moment iconique）的东西，不论其是否已经形成可辨认的现存符号的形式。实际上，我们不相信可以简单地将像似性确定为某些符号的一般特性。人们很容易同意这样一点，即存在着一些像似符。但是，像似性首先是一些符号的特性这一点，似乎却受到了很大的质疑。我们都将像似符这一概念归功于皮尔斯，但他本人也首先在像似性中看到的是精神的一种特性。他当时说的是纯粹像似符，因此使用的是让人不可抗拒地想到康德纯粹图像概念的一种表达方式。现在，我们指出，一个符号，即必然是相互主观的一种现实，似乎很难摆脱公共规则。符号概念本身，也属于与规约规则不可分割的事实。我们将尝试着根据一种本质必然性的意义，在一种构成过程（我们将分阶段地说明这一过程）中，把像似性确定为从现象学上讲是必然的一种时刻。因此，我们希望获得对于像似性的一般理解，这种理解可以阐明我们在他处称之为像似符的东西。但是，我们首先应该重新指出三大类问题，而像似性问题就传统地，也许是非常传统地围绕着这三大类问题。

---

① 当像似符（icône）这个术语指某种类型符号的时候，我们将按照阳性来使用这个术语，同时保留该术语上的长音符。

总体问题

1. 我们赋予该词的引申意义是什么。从前似乎有过一种相当一般的定义[①]，说像似性并非基本上只是与一种感觉上的模态相联系，而是同样出现在所有的模态之中。它有着一种视觉像似性、听觉像似性、触觉像似性、嗅觉像似性、味觉像似性，也还有一种内感像似性。的确，视觉像似性得到了最为通常的处理，而其他像似性例如味觉像似性或内感像似性还远不被人所知。视觉的优势，是由多种原因引起的——无疑包括人类学的原因，但也有文化方面的原因。还有，把像似性解释为符号的一种特性，倾向于压缩它的范围和把视觉符号树为原型。在我们看来，人们只有在把像似性重新放回到先于意义而以符号形式表现的一个阶段，才能有效地处理这个问题。我们将提前展开这一点。

作为一个先决条件，如果我们接受像似性与感觉模态没有关系这种观点的话，我们能否因此断言像似性首先是一个感知问题呢？像似性是来自于感知吗？或者说：由于感知提供意义的生成基础，是否就必须根据感知来解释像似性呢？似乎可以确定的是，如果一个符号偶尔与它就是其符号的东西相像，（即便是在这个词语的尚且模糊的意义上讲）这种它所相像的东西就更应该也是像似性的。如果不是这种情况，像似性就应该存在于唯一的相像关系之中。在这后一种情况里，任何事物都应该是任何别的事物的像似符，因为总会有一个事物的一种属性与另一个事物的一个属性相像[②]，并且服务于指明后者、再现后者和模仿后者的需求。像似符与它们就是其像似的东西所共同具有的，首先是像似性属性。不过，像似性并不单独确保相像性，甚至从逻辑上讲并不包涵相像性，这是很自然的。有一些异样的像似符，至少从法律上讲，它们不与任何东西相像。皮尔斯在其他地方肯定地指出，像似符的一种基本属性是：即便其对象不存在，该符号仍然是能指。[③] 由于这些原因，比较好的做法似乎是，假设像似性是一种我们后来应该确定的内在属性，而不是诸多属性之间的

---

① 在这一点上，我们可以参照艾柯（Umberto Eco）著《康德与鸭嘴兽》，*Kant et ornithorynque*，Paris，Grasset，1999（trad. J. Gayrard）；μ研究小组著《论视觉符号》，*Traité du signe visuel*，Seuil 1992；让-马利·克兰肯贝尔格（Jean-Marie Klinbenberrg）著《符号学概论》，*Précis de sémiotique générale*，De Boeck Université，1996。

② 例如，我们想一想赋予种属对象定义和在任何能指中都会遇到的那些性质。

③ "——一个像似符是一个符号，该符号可能具有使之成为能指的属性，即便对象不存在。例如：代表一条几何线的用铅笔画出的一条线"（2.304）（吉拉尔·德勒达尔的译文）。

一种关系。[①] 根据这种基础，按照我们说一个符号是像似符的那种意义，感知的数据即现象数据似乎就应该是像似符。像似性术语似乎只在这种条件下才具有意义。因此，问题便不是了解感知是否是像似符，而是知道根据这种观点感知是否具有某种特权。我们所处世界的像似性，是由感知提供的吗？或者它是否有着更为一般的起因呢？

我们无法在意义理论中对感知的位置展开一种总的讨论。我们只简要地指出我们认为对于提出像似性问题是必要的东西。我们将会看到，感知在其所有的模态之中，如果它能提供任何接收的土壤，即提供与可给予我们的那种东西的基本关系的话，它并不排斥，甚至会要求人们去考虑其他的直觉形式。存在着感知直觉，但也存在着想象直觉，而对于我们更为重要的是范畴直觉。最后一个术语来自于胡塞尔[②]，它指各种范畴的提供方式。我们将尽力指出，范畴由于是可直觉性的，它们便具有为任何形式的像似性充当基础或（和）替代的一种内在像似性。正是在这种基础上，像似性的一种真正定义才得以探讨。

2. 第二类问题涉及意指概念。我们是否可以说，一个像似符，不论其本质如何，都像一种自然语言那样具有某种意指呢？我们知道，符号学的根本假设（这一点使它区别于其他语义研究），恰恰在于认为意义一词在其所有的表现之中都具有单义性。但是，各种像似符具有一种意义吗？如果像似符具有一种意义，那么，它们是如何被理解、如何相互连接的呢？对于每一个像似符，其表达平面和内容平面是什么呢？像似符具有一种指涉关系吗？

对于这些问题中的每一个问题，我们都借助于区分概念做了回答，有时它们的区别就存在于术语的约定之中。我们来简单地看一下它们中的几种。

像似符有某种意义吗？我们不能夸大这个问题的重要性。我们称之为意义的东西，取决于答案，其中包括我们在各种语言中看到的情况。但是，意义从何处开始呢？对于这一点，胡塞尔的回答将是我们的指导性思路：

> 提出一个陈述的含义或意义问题，并明确地阐述这个陈述的意义，显然，只能是从判断和陈述的人的直接态度即只是从我们考虑对象的态度出发，过渡到被思考的态度即与对象、与事物的状态有关的相应的观点被掌

---

① 有两种悖论本能地表现出来。相像不可单独地确保像似性；反过来说，像似性不可确保相像。因此，需要第三项，即一种功能，各种候选方式都是为这种功能而被想象出来的：约定、认知类型、经验格式塔等。在像似性被构成符号的时候，我们将尝试借在像似性内部突出显示一种规约的、因此也是指涉性的功能来解决这个问题。

② 埃德蒙·胡塞尔：《逻辑研究》，*Recherches logiques*（VI）。

握或被提出的态度。因此，我们可以将这个领域也称之为意义区域[1]。

胡塞尔指出的这一点，处于这样的背景之中，即在这个背景中，问题是一个陈述的意义被理解为一种判断的效果。因此，它不是——至少不直接是——我们可以赋予一种像似现实以意义的问题。不过，胡塞尔的这一段文字，由于包含着两个时间，便很容易地被转换。在第一种时间里，判断所针对的，是对象或事物状态。随后，意义便像是思考的时刻那样，即像是以第一时间为先决条件的第二时间那样。相同的间隔运动在另一段文字中得到了描述：

> 但是，意愿被引向了验证，因此，对于判断的人来说，这是为了达到对象本身和靠近对象所做的努力，是为了在对象本身感知"这是什么"的努力，这种意愿在不能满足的情况下，也可以在幻觉上破灭。确实，这种意愿是可以在一些局部位置上得到实现的，但这些位置在接触到事物本身时会自我补充，以便形成一种范畴上的客观性的整体位置，而我们过去一直相信的客观性则"进入"与这种整体位置的"斗争"之中——这种斗争从最初就使得取消这种客观性变得不可或缺。这一点可以在这样的形式下得到说明："事物的状态并不像我所认为的那样表现出来"，这一点说明了一种意义改变。因为"事物的状态"在这种背景下，并不是、也不可能仍然是人们继续相信的事物的原来状态，它是（多亏了现在具有有效性特征的删除）"此前只是被赋予了意愿"[2] 的事物状态。

因此，"意义区域"是通过意愿性变化来获得的，这种变化的出发点是对象区域和事物状态，或者更一般地说，是本体（ontique）区域。在胡塞尔提供的例证里，意义获得是依据幻觉破灭的经验。我们不能由此得出结论，意义内在地就是一种幻觉破灭；甚至也不能说，这种经验在判断之外具有一种可靠的优势。但这是基本点。这种经验指出，如果我们想在意义的全部普遍性之中把握它，那么它在什么程度上只能通过它所维持的与存在物之间的间距来确定，而不可以另外的方式得到确定。我们在把这第一种考虑置于可感觉的意愿范围的同时，尽力对其加以明确。

如果我看到一栋房子正面有一个窗户，我只能将其感知为一种对象。也许有人会说，在将"窗户"说成是"窗户"的时候，它要求一种懂得和同时动员

---

① 埃德蒙·胡塞尔：《形式逻辑与超验逻辑》，*Logique formelle et logique transcendantale*, 1929, trad. fr. de S. Bachelard, Paris PUF, 1957, §43。

② 同上，§44。引文中下面画线词语是胡塞尔的话。

起言语活动、体制和历史的一种经验。因此，整个意义世界便都是假设的。不过，经验所赋予我的东西，很好地表现为像是具有这种对象的现实。我期待着能触及这面窗户，可能的情况是：它从一个时刻到另一时刻是开着的，并有一个人物。

相反，如果现在有一个很小的细节使我发现这是一处画出的窗户，是一种假象的话，我便正好感受到幻觉破灭的经验。这样一来，窗户就在其像是窗户的存在物消失的同时，显示出就像是意义的意愿。当然，在不考虑因现实变化而出现的意义变动的情况下，窗户的所有可能的意指既属于真实的窗户，也属于被画出的窗户。但是，画出的窗户使所有的意指在其自身得到了显示，因为这样一来存在性就被压缩成了一个假象的存在性。当一种感知被认为是骗人的或人们被一种技法所骗的时候，就会产一种意愿上的变化，就像被感知的东西的存在性变成潜在的情况那样。被积淀在对象中的意指，与此同时，并且是以一种严格地不可分割的方式，会在同一种举动之中并根据同一种意愿得到显示。

可以想象一种补充性的经验。我可以欣赏一种假象的表达手法，可以突然发现它实际上是一种存在的对象。于是，我的惊讶便来自于对象的存在性，而不是来自于可以使对象符号化的多种意指。对于存在性的注意力使意义变成潜在的了，而对于意义的构建也同样使存在潜在化。这便是同一种经验的两个不可分割的方面，而我们则不可以将这种经验限制在感知的或规范性的（judicative）幻觉破灭的特殊情况之中。相反，可以使我们感受到意义与存在之间间距的意愿变化，并非是只属于某种类型经验的一种属性，也不是处于其他特性之中的经验的一种属性，它是经验的本质自身。

如果意义在一种意愿变化之中找到了起因的话，问题便不再是了解一个像似符是否像一种自然语言那样具有两种连接平面的能力的问题了，而是理解在这种变化基础上，一种可分析的意义是怎样可以逐渐地浮现的。换句话说，如果意愿的变化似乎确实涉及两种现象时刻的话，就没有任何东西可以强求这两种时刻必须依据言语活动的模式被看作一些平面。似乎没有任何东西，能与我们根据一种过程的模式、根据我们可以在后面看到其主要成分的像似符的一种本体论来再现一个像似符的语义相对立。因此，我们不放弃根据路易·叶姆斯列夫的两种平面来对符号学的功能进行组织，但是，我们认为，这里涉及的是一种结果，而不是在可感世界的像似过程中意义浮现的过程。雅克·封塔尼耶在谈到光线时提出了一个相似的问题，他指出了下面的解决方法：

如果我们将光线看作是一种非言语活动的话，那么，符号化建立在什

么基础上呢？我们的选择如下：在表达平面一侧，能量提供强度；在内容平面，主体在感觉、接着在陈述，它提供其指示性的空间和时间。[①]

这种表述包含两种论点。第一种关系到内容平面，实际上我们至少可以先将内容平面构想为时间与空间的一种图示化的结果。第二种让人模糊地看到了从感觉到陈述活动的一种顺序。因此，从一开始，就有一种能量。在我们看来，该能量属于感觉的物质性的先天推论。接着，是一种言语活动的一种构成性规约顺序的逐步浮现。我们把像似性构想为这两极之间的中间阶段。

我们要简要地记住有关像似符的语义学的重要内容：

——第一点是先决性的：意义的概念对于像似符和言语活动来讲是单义的，即便它们之间的连接并不必然地要满足相同的规则。意义有一种类比性，这种类比性应该能解释意义是怎样可以表现为多种方式的。应该说，这种概念尚未获得一种令人满意的理论化。

——在感觉的和范畴的直觉层，意义的概念不能脱离存在的概念而被理解。因此，根据符号学的观点，整个问题就在于理解一种语义平面是如何逐步构成的，而这种语义平面又将只在规约系统的层次上获得其真正的独立性。同样，在直觉中首先被当作存在物提供的东西（按照雅克·封塔尼耶的术语，即能量），应该转换成表达平面（能指）。我们把像似过程理解为存在物转换成能指的时刻[②]。但是，正是在这里，我们必然感受到一种困难，那就是：描述符号学功能的词汇是为言语活动而创立的。因此，谈论像似符的诸多言语活动平面，总是很不恰当的，因为能指与所指的关系在这里似乎比言语活动平面概念所提示给人的更为混杂。

剩下的，便是要考虑像似符是否具有一种指涉关系。这个问题与我们对于马上要探讨的相关概念的考虑是有联系的。

3. 模仿、相像和再现[③]概念，是涉及像似符之定义（我们再说一遍，这一点与一般考虑的像似性是有区别的）的诸多问题的基础。内松·戈德曼（Nelson Goodman）在其成为经典的一个文本[④]中清楚地区分了相像与再现。相像是一种对称关系（如果 A 像 B，那么，B 就像 A）。相反，再现则是一种

① 雅克·封塔尼耶（Jacques Fontanille）：《视觉符号学》，*Sémiotique du visible*，Paris，PUF，1995，p. 50。

② 有人曾经常批评索绪尔的表达方式，根据索绪尔的说法，语言学的能指是一种“听觉形象”。相反，我们认为，这涉及叶姆斯列夫形式主义已部分淡忘的一种根本性直觉。

③ 再现（représentation），又译为“表象”，我们有时也采用其后者的译名。——译者注

④ 《艺术语言》，*Language of art*（1968），trad. fr. J. Morizot，Jacqueline Chambon，1990。

不对称："如果一幅画作代表韦林顿（Wellington）公爵，公爵却不能代表画作。"[1] 我们不去谈论再现的问题，因为正像戈德曼指出和与他一起的许多人指出的那样，不论什么东西都可以说成是代表另外的不论什么东西，只要建立起某些规则就可以。基于上面的理由，再现概念属于规约范围。我们可以想象一幅画作，它偶然像韦林顿公爵，而不需要这幅画作因此是对公爵的再现。再现包含着一种代表的意愿，并因此要求某种编码。世界上存在着一些很少相像的再现，也存在着一些并非是再现的相像。在一幅关于韦林顿公爵的画作这种表述中，再现概念是由一幅关于××的画作这种词组来赋予意味的，而不论公爵的形象是否在画作上被辨认出来。同样，玛丽娅娜[2]的半身塑像放在市政府中，它就代表玛丽娅娜，即便它很像凯瑟琳・德纳芙[3]。

相像确实像戈德曼所期待的那样是一种对称关系吗？我们将采用这种主张，同时认为必须考虑一种重要的反对意见。实际上，相像似乎只在抛开时间的时候才是一种对称关系。虽然我们可以说儿子像父亲，但却很少说父亲像儿子。此外，我们要说，父亲与儿子是相互相像的，于是他们便创立了一种悖论，普通的言语活动似乎很少去关注它。实际上，当我们把相像看作是结合了一些事物状态的时候，它就可以是一种对称关系，而当我们考虑建立相像之过程的时候，它就是不对称的。然而，像似性相像通常取决于一种双重的过程：一是产生过程，二是辨认过程。在后一种情况里，过程可以从像似符到其对象，或者从对象到像似符。一幅肖像，在来源于其对象的意义上才与之相像。反过来，对于警察局来说，一个犯罪嫌疑人可以与监视器所提供的形象相像。但是，虽然可以很自然地说一张照片与一个人相像，或者说一个人与照片相像，不过当一个人与一张照片一起被考虑的时候，却很难说他们是相像的。于是，我们有可能处在这样一种情况之中，那就是，相像可能会是不对称的。在我们看来，困难既是术语方面的，也是概念方面的。

从术语方面讲，像再现或相像这样的单位，在其于许多用法中倾向于互为前提的意义里，是模糊的。当我们说一幅肖像是相像的，那就意味着它具有一种再现的功能。同样，当我们谈论再现时，通常都是隐性地说是相像性的再现。就在这里，通常的言语活动使得这两个术语间的明确区分变得困难起来。

---

① 内松・戈德曼，同上，第 34 页。

② 玛丽娅娜（Marianne）：是法国"共和"政体的规约形象，在市政府里摆放一尊玛丽娅娜上半身塑像的习惯始于法国第三共和之初。——译者注

③ 这里应该是指法国著名影星和制片人凯瑟琳・德纳芙（Catherine Deneuse，1943－ ）。——译者注

由于这种原因，我们应该从技术上将它们分开，同时将再现和相像称作是一些不同的现象——即便它们可以同时实现。为此，我们为包含着规约约定之用法的不对称关系保留再现这一术语，为建立在类比性基础上的对称关系保留相像这一术语。在这里，类比性是比例的类比性，这种类比性只是简单地意味着两种关系之间的同一性。因此，同一棵树上的两片树叶，如果一片树叶上的两个要素（例如表面和长度）与另一片树叶上的两个要素处于相同关系的时候，它们便具有类比性关系。原则上讲，比例的类比性涉及任何类型的单体。在多个单体可以同时被涉及的意义上，两个单体之间的类比性可以有程度上的变化。在如此被确定之后，相像便关系到一些关系，而不是关系到一些术语。不过，有一种反对意见立即出现在大脑之中。如果相像包含着类比性，那么，类比性就似乎并不足以确保相像性。如果我们取用由锥形镜制造的一种变形形象的话，那么很自然的情况就是：这种形象并不与模式相像，但它却因此在正面的视角中保持着形象的所有类比性。对于这种指责的一种可能的回答是：为了使相像得以建立，在于要求一种在我们的精神中已经得到稳定的认知类型，这种认知类型会使我们在一种像似符中辨认出属于世界的一种对象[①]。不过，在我们看来，确定相像的任务根据其原则似乎有别于理解我们如何辨认它的任务。类型概念，恰恰由于它具有认知本性，所以会更多地有助于对一种相像的辨认，而不是在其自身去确定它。辨认，特别是当涉及一些像似符的时候，在我们看来，似乎包含着再现概念。正像我们上面已经看到的那样，再现概念属于规约领域。因此，我们更愿意说，一种相像是一种类比性，该类比性以某种现象的稳定性为前提。例如在一种变形的投影中，现象的稳定性显然没有得到保持。这种概念并不与其他标准一起提供确定相像的一种标准。这种概念，甚至就是相像概念可以产生意义的那种场域。换句话说，现象的稳定性就是使一种类比性成为一种相像所必需的像似性。确定现象的稳定性，到头来变成了确定像似性，这一点将是我们第二部分讨论的对象。但是，我们要再一次指出，像似性的意义并不在我们眼下所考虑但被其所要求的像似符之中。

主要的概念性困难，基本上是与时间问题有联系的。我们已经看到，从时间观点来看，似乎存在着相像的不对称性。然而，共同的言语活动在这里仍然是困难的。实际上，人们通常认为，像似性，尤其是在涉及图像的时候，基本上有时是时间加入的一种空间现象，就像在电影里的情况那样。不过，任何像

---

① μ研究小组选择了这种解决方法，同前，第137页及后面各页。也可参照艾柯的著述，同前，第三章。

似符，不论被质疑的感觉模态如何，人们显然都只能将其理解为一种时间过程中的一个时刻，而不能作其他理解。对于一种音乐音符、一种香水、一种兴趣、一种灼痛，总之对于任何其像似性首先建立在一种动力现象的时间稳定过程基础上的感觉而言，确实都是这样的。为了使这一点立即为人所感知，最简单的做法就是考虑时间本身。我们有时感觉到现在时的时刻，但如果这一时刻不是一种时间的像似符、不是在一种流动之内部（实际上，正是因为有这种流动，才只存在着一些同时性）的一种稳定时刻的话，它又是什么呢？在这种意义上，现在时之概念便是任何像似性的模式，不论它是在时间本身之中实现的——比如像音乐像似性或味觉像似性，还是在空间之中实现的——比如图像的像似性。在所有这些情况中，我们的感觉首先与一种时间的稳定过程有关。我们甚至在此于任何像似性之中重新看到了索绪尔在共时性与历时性之间确定的二元性。我们仅简单扼要地再次指出，索绪尔当年在这种区分和在与之相关联的价值概念之中，看到了一些科学的指示，这些科学一如有关言语活动的科学一样，都"与时间有关"。于是，如果我们重新回到相像概念上来的话，我们就会很容易地看到，从共时观点来讲，相像是对称的；但是，从历时观点来看，相象就不是对称的。按照索绪尔的术语来讲，共时价值与历时价值并不属于同一个范围。生发（engendrement）联系是时间的本质，它排斥对称。剩下需要理解的，是不对称的两种可能的说法，即理解我们在引入与像似符有关的第三个概念所做的工作，这两种说法便是模仿（imitation）和模拟（mimétique）。

在模仿似乎包含面向一个对象或一位个人的一种方向性关系的时候，它就是不对称的。假如X模仿Y，但结果是Y并不模仿X。我们要记住，与相像相反，模仿是意愿性的和不对称的。这并不因此说明，人们准确地知道模仿所意味的东西。实际上，我们在模仿什么呢？在此，还应该承认，人们对这个术语的使用通常是骗人的。人们似乎经常认为，一种很好的模仿与其对象相像，甚至可以达到骗人的程度。在这一点上，模拟性像似符接近于仿作，甚至接近于赝品或伪造。但是，我们也可以做这样的理解（这正是该术语最为新颖的意义），那就是，模拟不涉及对象，而是涉及对象的生产，即不涉及事物而涉及去做。在这种意义上去模仿自然，便是在其是自然本性（natura naturans）而

不仅仅是自然创造物（natura naturata）的意义上去模仿自然[①]，刻板的复制便是这种情况。如果这就是首要的，那么模拟活动便基本上不是在生产相像性。我们甚至可以理直气壮地支持这样的论点，即一种模拟在其效果之中因为显得远离创作的自然而更加贴近这种自然。无疑，康德在其有关天才的理论中比任何人都更好地阐述了这一问题："……天才是精神的、与生俱来的天赋，本性借助于这种天赋而赋予艺术规则。"[②] 康德还补充说，天才恰恰不存在于模仿之中，而是完全相反："人们都一致承认，天才完全地对立于模仿精神。"[③] 但是，在此，我们应该理解为是坏的模仿，即那种从像似性观点来看产生酷似形象的模仿。天才本身以及在其身上的生产性想象，只有当它们产生另一种自然并至少在某种意义上超越第一种自然的时候，才在其行为[④]上是自然的受惠者："想象力（作为生产性认识能力）实际上在依据真实的自然所赋予的材料基础上创造另一自然方面，是非常有力的。……在这一点上，相对于联想的规律（这种联想取决于对这种能力的经验性使用）来讲，我们感觉到了我们的自由，以至我们可以根据这种规律从自然中借用我们所需要的材料，但是，这种材料又可以由我们加工成超越自然的某种东西。"[⑤]

因此，模仿有着两种不同的意义。在第一种意义上，模仿以相像为前提。在这种意义上，一种乐曲在模仿下雨，一种图像在模仿其原型；或者更为粗俗地讲，一种食物代用品在模仿一种真实的味道。我们要注意，虽然相像在这种情况里是必需的，但由于是模仿，其结果并不因此就建立起一种指涉关系。模

---

① 亚里士多德《物理学》(*Physique*) 第二卷，199a-b："现在，一般来说，艺术或者从事自然所不能进行的事情，或者就模仿自然。因此，如果人造的事物是为某种目的去生产的，那么，很显然，自然界的事物也是这样的；因为人造的事物与自然界的事物一样，后项与前项之间处于相同的关系之中"（H. Cartron 翻译，Les Belles Letres 出版社，1966）。在这种背景之下，艺术相对于自然，便具有一种补充功能。在这一点上，模仿产生诗性，并属于有关自然的整体经济学。关于经济学与模仿之间的关系，可以参考玛丽-若泽·蒙德赞（Marie-Josée Mondzan）的《形象、像似符与经济学》（*Image*, *icône*, *économie*, Paris, Seuil）、论文《哲学秩序》（«L'ordre philosophique», 1966），德里达（J. Derrida）的《经济模仿，即连接之模仿》（*Economimesis*, *Miésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975）安娜·科克兰（Anne Cauquelin）的《风景之创造》（*L'invention des paysages*, Paris, Plon, 1989; rééd. PUF, 2000）。

② 康德（E. Kant）：《判断能力批判》（*Critique de la faculté de juger*, 1787），trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974, §46。

③ 同上，§47。

④ 在此，按照为了某一目的（opus）而进行生产的意义，"行为"就是一种实施（facere），而不属于其后果就是一种效果（effectus）的成为原因的意义上的一种动作（agere）。康德在§43节中继续论述了这种传统上的对立。

⑤ 同前，§49。

仿雨声的音乐并不指涉雨声，一如摄影形象不指涉其原型一样。为了具有指涉关系，就必须有表象，因此就要使用一种规约规则。因此，我们说，在任何可能的意义之中，指涉关系都不是像似性的一种性质。指涉关系是规约的基本性质，而且这种关系没有规约便不可能构想。

模仿的第二种意义是这样的，那就是被模仿的是作为、是生产。在这种情况下，模仿便不要求相像，也并不强调再现。从像似观点来讲，被模仿的东西不是别的，而只是作为过程的像似性本身。这便是我们第二部分的主题。

现在简要地总结一下我们刚刚建立的区分。我们曾尽力明确再现、相像和模仿这些概念，以便使它们所命名的功能不至于相互混淆，但却可以相互累加。

1. 再现是一种不对称关系，具有规约本质。在这一点上，再现依赖于约定。

2. 相像是建立在比例类比基础上的一种对称关系，它要求某种现象稳定性。

再现和相像是相互独立的一些关系，即便它们可能同时出现。

3. 模仿是一种意愿性的、因此是不对称的动作。这个术语通常包含相像概念，但这是一种非基本性用法。真正的模仿是生产性模仿，而不是产品模仿。在这种意义上，模仿可以有两种不同的方向。当我们说艺术模仿自然的时候，模仿可以是一种旨在进行另一种作为的作为。但是，模仿也可以是一种构成性运动，也就是说，是自生运动或自仿运动。这两种方向对于确定像似性是基本的。

像似性：一般定义

根据人们对于“成为……像似符”这种表达方式在主观意义或客观意义上所支配的属格的理解，这种表达方式存在着两种解读。按照主观意义，这种表达方式意味着某种东西变成了像似符，即自身像似化。在这种情况里，我们谈的是像似性的构成。相反，客观的属格意味着一个已经被构成的像似符与某另外的事物有了关系。这时，它便像是符号那样在起作用。

将符号看作是原始事实的符号学，不知道像似性是一种构成时刻。相反，结构主义符号学，和更为一般地讲格式塔符号学则强调最初时刻。这两种态度，每一种都有自己的历史，我们不便在此重新叙述。这两种途径，除了方法或技巧方面的区别之外，它们的差异也在有关本体论本质的假设中找到了依

据。在有关符号的理论看来，原始事实存在于像似符与是其像似符的东西的接近性之中，而不论人们借以构想这种接近性的方式如何。在结构主义者们看来，原始事实都存在于形式之中。第一种途径包含一种有关指涉的理论，第二种途径包含一种有关构成的理论。指涉理论意味着世界上具有符号所参照的实体。根据这种观点，我们将假设存在于我们可以指涉的一些个体实体（阿尔贝，这棵树）以及可能还有一些等级（人、植物）。在结构主义者们看来，可以假设存在于人们可以赋予形式的一些实质和流体。对于他们来说，意指通常存在于为实质或流体建立形式的过程之中，最为通常的是存在于使它们范畴化的过程之中。在这种情况下，世界并不是一堆实体，而是在一些符号化行为中偶尔具有形式的诸多力量条件。因此，有关符号的理论在一种逻辑学中达到了顶峰，结构主义理论在一种动力学和一种发生学中达到了顶峰。

这种概述，必然是简化的，不过却可以使我们建立起对两种重要的事实的认识：

——像似性是过渡性问题，因为在两种途径中做出选择取决于对像似性的解释。像似性尤其是致使每一种理论危机的场所。实际上，如何才能构想出只是形式而从不与某种实体有联系的像似性呢？从形式过渡到指涉关系，当然就是各种结构主义理论的交叉之处。反过来说，一个符号，在只与它所指涉的东西相像的情况下，最终将与其对象融合而成为某种实质，并在此否定了其符号本质。[①] 因此，像似性提出的问题，便成了建立实质和力量的结构形式与符号的规约性存在之间的可能的过渡问题。关键在于理解一种有关结构依赖性的理论与一种有关指涉的理论之间的想象性转换活动。

——这两种途径中的每一种，都是建立在不同的本体论假设基础上的。我们可以对这些假设做简单的描述，同时指出它们似乎包含着我们世界的不同的组成情况。有关符号的理论几乎必然要求人们去指涉一些实体，这些实体至少从指涉的观点来讲是一些原子单位。这些实体至少有一个单位对象。在一个符号从来不能分解成两个具有相同本质的符号的意义上，符号本身也是原子的。[②] 相反，结构主义要求，事物的一般可塑性能够与各种连接方式结合。正像我们已经指出的那样，它的本体性不是一种对象本体性，而是一种流体本体性、力量本体性、实质本体性。在这种意义上，有关像似性的理论同样也是有

---

① 艾柯（同前）最近重新采用了皮尔斯在像似符与亚像似符之间所做的区分。这种区分使我们可以在我们下面将尽力确定的作为像似性，因此也就是形式的像似符与作为被构成的符号（亚像似）符之间保持某种差异。

② 当然，只有当人们在其整体性中考虑符号的时候，这一点才是有效的。

关部分组合理论学（méréologie）的理论，在这种理论中，有着多种途径：或者从世界的实体的原子说组成出发，于是我们便可以直接地借助规约注意到这些原子；或者从由造型性实体（流体、力量等）构成的世界出发，为此我们应该指出，这种造型艺术如何才能具有形式、具有稳定性和确定性；随后，还需指出，这种造型艺术怎样组织成一种规约系统。因此，问题在于生发意义，而不是简单地去分析意义。我们把像似性问题当作意义构成过程内的一种时刻，即便这种时刻具有某种现象学的独立性。现在，我们首先来解释一下这种发生学的各个阶段，同时强调指出真正的像似时刻。

为了生发意义，首先需要有某种东西充当原始事实，即有某种东西已被提供了出来。在所有的情况里，我们都必然与一种理解有关系。我们可以把被提供的东西构想为一种要素或一种多样化的、有变化的造型场所，关键在于我们能够将其当成一种感知对象或认识对象，因而能够将其范畴化。康德在谈到感觉的接受性的时候，要求这种接受性首先服从于三种综合。这三种综合充当我们的连接点，以便确定我们所选择的构成时刻。康德是这样说的：

> 因此，我之所以赋予意义一种梗概，是因为它包含着多样性。一种综合始终对应于这种梗概，而接受性只有在与自发性结合的时候才能使认识成为可能。然而，这种自发性必然是在任何认识中的三种综合的原则，这三种综合包括：对于将表象理解为精神在直觉中变动的综合，对于在想象活动中复制这些表象的综合，以及在概念之中对于重新认知的综合。因此，这三种综合引出三种主观的认识起因，它们本身使得悟性成为可能，并通过这种悟性，整个经验都被看作是悟性的经验产物。①

何谓理解呢？它的必要性是什么呢？康德假设存在着提供给感觉的直觉性的一种多样性、而这种多样性又产生精神的一种变动。因此，三个术语之间建立起了关系：一种多样性，一种接受能力和一种精神。如果我们想象一个躯体在另一个躯体上产生一种效果的话，那么我们同样也有三个术语。但是，在这种情况里，第二个身体所接收的，不比第一个身体传递给它的多出什么（例如一种力量）。相反，精神则感受到康德称之为一种表象的东西，在我们的语境中，这个术语仅指精神的一种变化。因此，问题在于知道精神的一种变化在什么方面不同于由于外因而在身体上发生的一种变化，问题不在于在其整个引申

① 康德：《纯粹理性批判》，*Critique de la raison pure*（1787），trad. Tramésaygues et Pacaud, Paris, Alcan, 1944, p. 109。

意义之中来回答——这会使其直接成了深层次的问题，而仅仅是在当问题于一种理解的语境之中被提出的情况下才作出回答。我们尽力分离一种操作，而不是确定表象的概念。之所以有理解，恰恰是因为精神的改变指明了引起理解的东西。换句话说——这一次却不是康德的观点，精神是其所理解的东西的指示。我们却不能就此理解为精神真正就是一种符号，因为正像我们在后面所看到的那样，为了有符号，就需要人们能辨认符号。实际上，如果不能将其设想为是符号，那么，一个符号会是什么呢？然而，对于某种东西的简单理解，还不是这个东西的符号，而仅仅是它的指示。因此，需要仔细地区分作为指向其原因之性质的指示性与要求人们能将其确认为如此的指示性符号。在一种理解之中，精神上的一种变动由于指向其原因而是指示性的，但是，由于这种性质并不被认为就是如此，因而它不是符号[①]。如果有某种东西被提供了，那么，我们精神中的一种变动便是其符号。

在康德看来，第二种时刻属于想象。这就涉及复制的综合，根据如下：

> 如果我总是在从我的思考中让前面的表象溜走……如果我不随着后面的表象来重新复制前面的表象，那么在空间和时间上，任何表象、任何上面所说的思想，甚至那些最根本性的表象——最纯粹的和最首要的表象，都不会产生。[②]

复制的综合使我们确信，在直觉中以理解的形式首先被提出的东西，这时因想象的作用而被保持着。康德说过，没有这一点，我们就不会有最为纯粹的表象，那便是空间和时间的表象。在这种意义上，复制便是比较容易理解的东西，尽管它是比较难分析的。我们首先看一看最简单的方面。一种声音，比如一个音符，在我们看来，其只有保持着极短的时间才可以存在。因此，这个音符只在其具有一种时间形式的时候才存在。我们可以设想，这种构想的复制，只使首先被当作指示来提供的东西保持同一。复制，简单地讲就是保持。但是，极为相反的是，同一复制似乎是与经验中的任何东西都不相符的一种人为做法。因此，一种音乐声响具有一种起声时刻、一种主体、一种消失，更一般

---

① 指示性与指示符之间的区分，与上面在像似性与像似符之间所作区分是一样的。问题总是在性质与可能具有这些性质的符号之间作出区分。为了获得本义上的符号，就必须具有可以使之被辨认出来的规则。

② 康德，同前，第114～115页。

地说具有一种时间形态，该形态与一种匀质的时间延续无任何相像之处。[1] 时间本身，被当作为我们经验的纯粹形式来考虑的时候，它并不被感觉为像是一种有形的连续体，而是像现在时概念试图固定其形式的一种形态。说是现在，并非是指某个点，而是指一种形式，这正像对于时间[2]的现象学描述[3]和语言学描述所大量证实的那样。在这种意义上，复制一种指示性资料，便是生产一种形态。像似性只来自将存在性指示转换成形态的这种想象能力。我们要指出的是，指示，一如我们已经确定的那样，可以通过感觉性直觉来提供，也可以通过思维来提供。如果我们思维的一种改变在理解中是一种事物的指示，保持指示的思维必然使之像似化。

不过，形态概念并未穷尽像似性概念。在对于这种概念进行更为细致的分析之前，我们应该结束对于康德的各项综合的回顾。

康德这样论述第三种时刻：

> 如果我们没有意识到我们所思考的恰恰是我们从前已经思考过的东西的话，那么，表象系列中的任何复制都是徒劳的。实际上，在现在时状态下，会有一种新的表象，这种表象根本不属于它本该借以逐步地得到产生的行为，而且这一表象的变化永远不会提供一个整体，因为它缺少只有意识才可为之获得的这种统一性。[4]

正像康德所构想的那样，重新认知允许按照事物被概念所辨认的意义来鉴别事物。实际上，想象只在时间中复制事物是不够的，事物还必须被保持原样。概念似乎由此提供一种鉴别规则，并以此允许人们进行一种认识。按照与柏拉图的记忆学说相接近的一种逻辑：由于有辨认，所以有认识。在意识的单位中[5]，辨认与在指示形式下的理解所提供的东西有关系了。我们似乎可以说，辨认指的是被当作指示来提供的东西。我们强调对于像似性理论具有重要意义的这一点，至少是根据它可以很好地界定像似性所不是的东西而言的。实

---

① 皮埃尔·舍费尔（Pierre Schaeffer）《论音乐对象》（*Traité des objets musicqux*, Paris, Seuil, 1966）曾经对于声响对象提出过一种令人振奋的理论化模式。请尤其参照《声响对象形态学与类型学》一书（*Morphologie et typologie des objets sonores*）。

② 胡塞尔《时间的内在意识现象学》，*Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1064, (trad. Henri Dussort)。

③ 体态概念通常相对于语法时间被看作是首要的。

④ 康德，同前，第115~116页。

⑤ 就像对于任何认识一样，察觉的单位在这里是基本的。一个重要的符号学问题，在于提出察觉本身在什么样情况下能够引起产生，并且对于恰恰与我们相关的东西来讲，在什么情况下能够引起一种像似时刻。

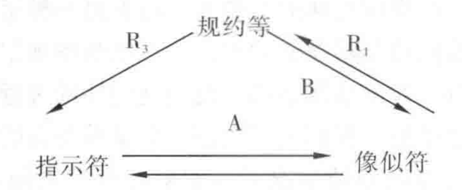
际上，说辨认只通过概念来进行，只不过是肯定必须有一种规则，以便辨认像似时刻的问题之所在。在无规则的情况下，是不能辨认一种像似符的。或者说，如果我们假设规约秩序恰好就是规则领域的话，那么，只有在一种像似符服从于一种规约规则的时候，我们才能辨认它。然而，一个像似符，由于被理解为是一种构成过程的时刻，所以在把规则理解为是辨认规则的时候，像似符自身也就与规则概念毫无关系。在我们尽力确定的像似性与像似符之间作出划分，恰恰是借助于对于符号概念来说是不可缺少的辨认规则的概念来进行的。一个语言学符号、一个代数符号、一个自然符号，不论我们想象借以确定它们的方式如何，它们都首先带有可被鉴别的可能性。应该可以这样说出：这是一个变量，那是一个常量，另外的是一个字母、一个音节、一个句子、一片雨云等。对于我们说是像似符的符号，同样如此。我们应该辨认出它们是符号和它们成为符号的依据是什么。我们来举通常引起争论的照片为例。让-玛丽·舍费尔令人信服地指出过[①]，照片是一种指示性像似符，因为它在不同时是其像似符的某种东西之指示的情况下就不是像似符。罗兰·巴尔特早就指出过，一张照片的情绪特征在何种程度上依靠有某种东西已经存在的事实。但是，这难道不是说明了照片求助于辨认，因此求助于一些带规约本性的规则吗？如果指示性像似符不与某个可辨认的实体，至少应该是可辨认的实体有关系，那么，它意味着什么呢？当然，可以把照片当作一种非符号来使用（例如在抽象形象之中），并在此将其变成一种无辨认要求的像似化过程的痕迹。但是，在一种相反的意愿之中，我们可以将照片简化为一种证明功能，就像身份照片或监视摄像探头所起的作用那样。人所共知的是，规约规则通常外在于摄像过程本身。在不进入更为详细分析之中的情况下，我们说，辨认的主要做法便交给了言语活动，就像新闻照片所证实的那样，因为新闻照片在无图例[②]和说明的情况下是无法被正确地辨别的。一个像似符，是不是只有在从言语活动方面借用像似性所不具备的规约辨认功能的时候，才可以变成一种像似符呢？这是否就意味着，一个像似符，不论使用什么感觉模态，在不通过言语活动的情况下，就不可以指任何一种实体呢？贝尔克雷（Berkeley）曾主张这样一种观点，即

---

① 让-玛丽·舍费尔（Jean-Marie Schaeffer）：《不稳定的形象》，*L'image précaire*，Paris，Seuil，1987。

② 如果排除亲和情况（家庭照片、旅游照片、著名人物或景点）的话，我们在无言语活动的情况下，就不能辨认出任何个人实体（个人、场所、事件）。明显的问题仍然是知道，在无言语活动的情况下，对于事物种类的辨认（这是一棵树，那是一辆车等）是否可以进行。但是，这正是触及感知/言语活动关系的更为广泛的问题的问题。

被感知的对象是由于我们对于言语活动的使用才产生的幻象。一般的常识习惯上都是主张相反的观点，但不因此否认一种幻象的可能性。不论怎样，这里所涉及的是一种像似性（感知的像似性）与一种规约功能（言语活动）之间的关系。我们不准备进入这个广泛的问题之中，我们仅满足于指出我们认为已经建立的一点：存在着一种场域或一种关键时刻，而在这个时刻，被理解为一种构成过程的像似性，转换成了一种规约性指涉功能。于是，正像我们上面已经指出的那样，我们从表达方式是……的像似符的主观意义过渡到了这一表达方式的客观意义。[①] 我们将这一变化立场固定在下图中：



这个图示旨在根据多种顺序安排指示符、像似符和规约符。

1. 一种接续顺序是从指示符到像似符，然后再到规约符（箭头 A 和 B）。正像我们看到的那样，这种顺序依靠的是康德的综合概念。这是否就意味着，我们可以把皮尔斯的三分图形理解为就像是对于康德概念的复用呢？这当然是错误的，至少从字面上讲是错误的。此外，我们指出，我们并不把这个三分图形当作至少是直接地由符号构成的，因为我们只在规约时才赋予其符号功能。因此，我们认为，这三种时刻的内在需要是相同的，不论将它们构想为一种符号化的三种综合或是三种时刻，都是一样的。至少，我们已经尽力证实了这一点。按照这一顺序，像似时刻是从指示符到规约符的显现过程中的基准时刻。符号功能以及指涉功能，都以规约时刻为前提。

2. 那几个从规约符到像似符、再到指示符的箭头，对应于指涉的顺序（箭头 R_1 和 R_2），或者更准确地讲，对应于其各种可能的实现中的一种。对于一种直接的指涉，我们也可以从规约符到指示符（箭头 R3）。间接的途径要求，一种像似符是在一种指示符基础上得到建立的。出于这种原因，这种类型的指涉包含着一种无意识记忆要素，那就是辨认已经被提供的和产生指示的东西。为了方便记忆，我们称其为柏拉图式指涉。相反，直接的途径显示出一些指示。这种途径要求具有指示的东西由直接可指涉的单位即原子构成。

---

① 就像我们在第一部分看到的那样，从逻辑学上讲，像似符的参照功能区别于模仿功能和相像功能。

至此，我们尽力确定了意义构成过程中的像似时刻的情况。现在，我们应该说一说，这种转折时刻是怎样先被否定、随后被肯定地得到确定的。

我们来为在像似层面上不会见到的一种规约性言语活动的最具特征的性质，制作一种汇总表。这个名单可以是无限的。我们将坚持我们认为对于我们的论题来说是基本的那些论点。我们不寻求激化像似与言语活动之间的对立，而是尽力确定足以让人看出它们之间组织区别的一些特征。

1. 我们不随意地对任何像似符进行解释。这样做，并不意味着像似性具有一种普遍意义，这大概不是我们的情况。我们可以在与自然语言的区别之中看到，在表达平面与内容平面之间的关系上，有着另一种组织形式的指示。我们已经指出过，一个像似符与其意义的关系，不能简单地根据叶姆斯列夫有关两个平面的模式来理解。对于从像似性过渡到规约性的过程中因为分析程序的需要而偶尔分离的两个平面，我们大概应该考虑某种融合的可能性。

——在自然语言可以做到的情况下，如果像似符之间不能相互解释，那么，我们还是可以在属于不同的感觉方式（音乐与颜色，香味与味觉等）的像似符之间找到一些相等成分。各种像似符之间存在着一种相互符号学性，而它不是转述方面的相互符号学性。

2. 像似符不包含否定性，这大概是它主要的特征。不过，必须明确，否定的哪些意义是被像似符排除的，而哪些是不被排除的。

我们可以指出语言学否定的三种区别很大的意义。第一种意义是逻辑意义。它只意味着，如果一个陈述是真实的，那么它的否定性就是错误的。这种意义不会在纯粹的像似性中见到。

第二种意义关系到肯定，可以说是言语活动性的或语用性的。这就等于是拒绝一个陈述的内容（或者等于是参与其内容之中）。我们可以在这种意义上理解一种像似，因为这种类型的否定实际上是一种行为。然而，一种像似同样也是一种行为。

第三种意义可以说成是论战性的或对立性的。否定性在这种情况下进行着一种反向说话（dire contre）。这种用法不同于前面的用法，因为它涉及的是与前面的说法对立的一种说法，而不是只是简单地拒绝陈述内容的一种说法。但是，这还涉及否定的一种陈述活动的意义，这是我们可以在像似层中使用的一种意义。我们使一个形象对立于另一个形象，使一种声音对立于另一种声音。

因此，我们要记住，像似性不允许在逻辑上使用否定性而只可在陈述活动方面使用否定性。否定性，由于是在这同一意义上被采用的，便可以被看作规

约系统的诸多特征中的一种特征。

3. 像似符并不具有内在于它的个体性指示或一般性指示。例如，我们不能说，落在图像上的一个红点，是否就指明这个红点是个人的现实，或者这个红点就指一般的现实。如果我们联想到一些形象性图像的话，这一点就更明显。一栋房子的照片，难道就是为了指明这栋房子、某栋房子，甚至是指明一处居所、一栋楼房或者一件事物吗？我们要说，像似符自身并不包含指明一种一般性程度的指示。这一点，尽管在谈论图像时经常指出，但对于其他像似方式也是有效的。

4. 自然语言所特有的指示系统，与像似性是无关的。像似性不能单独地说明某些副词、指示词、人称代词等所提供的有关时间、场所和人称的情况。我们可以对这一基本点做这样的概述，即像似性没有主体，因此它不可能肯定作为任何指示性来源的一个我、一种此在和一种现在。但并不因此就说明，像似符不具备某种陈述活动的维度。自然，这种陈述活动可以通过一些相邻的规约、一些语言学指示等被指示出来。同样，一位观看者对于一幅图像、一位听众对于一种音乐所具有的隐性认识，使得人们可以将这幅图像或这种音乐归于一些作者、一些时代和一些场所等。但是，一个像似符，由于被压缩到了其自己的能力方面，因而既无任何有关人的指示，也无语言学指示的任何时空坐标。于是，像似符的陈述活动维度被压缩到了它的实施行为本身，也就是说压缩到了它的构成过程本身。因此，说一个像似符正位于现在时（如果有人将其理解为等于一种陈述活动的现在时的话），便没有多大意义。相反，应该强调指出，只有在时间本身被构想为一种像似符的情况下，只有在一种现在与一种言语行为同外延的意义上，才有陈述活动的现在时。现在时，既不简单地是被感受到的时间（即指示性时间），也不是服从于标记规则或度量规则的时间（即规约时间），而是在一种图像（像似符）中成形的时间。一般说来，标记时间、空间和人称，在言语活动中确立规约形式，似乎都应该以像似性形式而提前存在。现在时概念、场所概念和人称（或自我）概念，似乎提供了与像似性形式相近的对等物。

5. 如果同意谓语关系就是言语活动的一种基本性质这种观点的话，那么，说一种像似符具有或不具有这种关系就不大合适了。我们举最为简单的几个例证：例如一个绿斑、一种尖声、一种酸味等。我们能说一幅图像上的一个绿斑不管怎样都等于像一个绿色的色点或色点是绿的或这个色点是绿的那样的一种陈述吗？这些陈述包含着主语与谓语之间的一种分离：（1）这个色点是绿的，（2）这种绿色是一个色点。但是，在一种图像上，如何知道我们是否与被认为

是绿的一个色点、是否与是一个色点的一种绿色、是否与一处绿色的房子或者是否与是一处房子的一个绿色平面有关系呢？图像并不指出谁是主语、谁是谓语，即便我们可以非常容易地设想言语活动建立在图像性质基础上的那些性质。因此，区分色点与绿色就等于在一个整体之内分离出两个部分，而不是分离主语与谓语。于是，似乎可以说，有关像似性的一种语法，只能建立在部分对于整体的-部分关系基础上，而不能建立在谓语关系基础上。像似并不产生谓语，它只是在组构。

上面总结的五种区别，提供了一种安排，它可以让我们同时确定属于真正像似的层次和该层次如何区别于规约层。但是，我们重申，关键在于指明组织层次，而不是筛选原则上有区别的一些现实。如果确实存在着一种独立的像似性，那么，我们应该考虑，一个规约层是从像似符完成一种符号功能（构成符号）的时候起就获得了。我们将把五种区别做一下排列，它们应该被看作是需要解决的问题，即被看作是像似与规约之间的过渡问题，而不能只是被看作简单地将其做出区分的诸多标准名单[①]。

像似	规约
相互符号性	翻译
	否定性
	特殊/一般
部分/整体	谓语化
	指示性

现在，我们应该确定在其自身被考虑的像似性是什么。许多途径都是可能的，只要它们承认不可预设只属于规约层的东西这一要求即可。困难主要涉及范畴化。如果我们非要说一个像似符是什么，那我们就只能利用被说的存在物的所有范畴。于是，我们将倾向于把范畴作为谓语来理解，因而把它们附属于一种规约层。但是，存在物不只是被说的，它还是在一种现象性之中被表现的、被感知的、被展示的。像似符由于在意义的构成顺序中先于规约符，恰恰存在于这种现象的展示之中。因此，应该把构成像似性的所有范畴理解为一种正在形成的现象性的各个部分，而不要理解为依赖于一个陈述、甚至依赖于一种判断的诸多谓语。有人会提出这样的问题：独立于一个陈述，至少是合法地独立于一个陈述而被构想的一些范畴，是如何可以得到理解的呢？在我们看

① 从像似性到规约性的过渡，尤其包含着抽象问题和相互主观性问题。

来，只有一种可能的答案：它们是在直觉之中以每种现象表现的首要构成成分的名义被提供的。我们还可以说，如此被理解的范畴，就是想象性本身，因为它在一种经验之中，而不论这种经验的（感觉的、心理的、虚构的、甚至纯粹是范畴的）本质是什么。因此，我们将从一种观念出发，根据这种观念，如果所有的范畴都是被提供的东西的最后部分的话，那么，我们经验的像似过程就在于展示所有的后果。这种展示，就是要根据一种萌芽的依赖关系将其构想为像是这种萌芽外壳的逐层剥落情况。换句话说，我们从一种被视为整体的资料（指示、萌芽）开始。我们根据这种整体性，寻找必然应该组成这种整体的、相互间因此被一种依赖关系所连接的各个部分。我们同意区分出两大类依赖性。当一个整体的一些部分在无另外一些部分的情况下就不可被构想的时候，相互依赖性就将这个整体的所有部分结合了起来。因此，我们无法构想一个湖泊没有边岸。相反，当一个整体的所有部分可以各自独立地被构想的时候，我们就说这是自由依赖性。我们可以在不考虑面庞的情况下去想象一个鼻子，或者在不考虑猫的情况下去想象它的胡子。这两种依赖性构成非常有别的两类，即便它们在一个具体的整体之中是不可分离的。

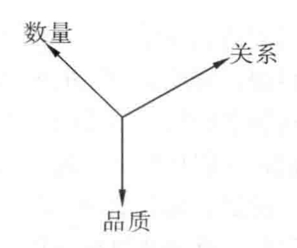
我们将首先说明一下与相互依赖性有关的一些成分，然后对从其各个部分之间的自由依赖性角度考虑的一些整体性做一下简单的划分。我们将获得对于人们称之为像似性语法[①]的一种概述。

我们以最初的整体性或萌芽为名，按照我们刚才确定的意义，给出范畴之间的联系，为我们充当出发点的三种范畴，都属于康德有关范畴的图表，它们构成了四个部分中的三个部分。因此，我们排除了有关模态的那些范畴，因为那些范畴似乎不具备直接像似符的存在性[②]。此外，由于康德有关范畴的图表本身是从一种判断图表演绎过来的，所以难于用来使像似性范畴化。相反，我们认为，我们在下面图示中介绍的三个词项，会像是任何直觉对象的构成成分那样不可避免地会出现。因此，将它们联系在一起的关系是一种三向的依赖性，可以表示为：

---

① 如果我们像叶姆斯列夫那样，把语法看作是一种依赖性理论，那么，谈论这样构想的一种像似性语法，就是很自然的事情了。

② 在康德看来，模态的范畴便是可能性、存在性和必要性。



这个图示说明，构成它的三个项是同时的。我们可以非常容易地验证选择它们的合理性，只需指出，例如任何资料，尤其任何感觉性资料，都会在包含所有这三个词项的时候才出现。在任何现象中，都会有一种品质、一种数量和一种关系（尽管需要一种背景）。在这种意义上，这些范畴属于先验性。我们的图示尤其想开发必然联系（依赖性）和赋予一种独立关系的分离线这两个方面。例如，我们从量上变换一种声音、一种颜色、一种味道等。更为一般的情况是，区分这种现象的三种构成范畴和在有关像似性的一种经验中与这三种范畴一起做游戏，是非常自然的事情。为此，我们可以将依赖线称之为结合所有的范畴并指明如何将它们分离的关系。

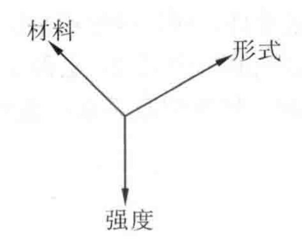
现在，如果我们将这些范畴不再解释成为一般现象性的先验性，而是解释成为一种被感受的，即一种实际现象性的先验性，那么，我们就获得了其他的限定成分：

——被感受的数量是物质的扩张；

——被感受的品质是一种强化单体（一种强化品质）；

——被感受的关系，即时-空关系，是形式。

我们的外壳剥落图示就变成了：



这样获得的每一个词项，还会在其他时刻得到确定，但却是根据同一种原则。例如我们看到，形式，作为被理解为像是我们所展示的具体整体的一个部分，本身就可以再分解成三个子部分，而形式在包容它们的同时也将它们融合。实际上，形式包含着：

——一种空间与（或）时间的扩张。我们可以想到一个音乐乐符的时间延

伸，一种触觉、一种味觉等的时空展开。

——一种极限。一种形式由它的极限所确定。这种极限可以具有多种本质。有些极限通过明显的轮廓（图画）获得，有些通过临界或反衬获得，有些则在一种背景下或在另一种安排情况下通过边缘的逐渐混同获得。

——一种方向。一种形式可以是开放的或封闭的，它可以被一种冲动所引导，可以在时间里被指引。形式的方向性，原则上取决于包括它们自身在内的范围的必要性[①]。

同样，材料直接被确定为：

——一种密度。

——一种安排（组织、颗粒状、灵活性、粗糙度等）。

——一种力量。

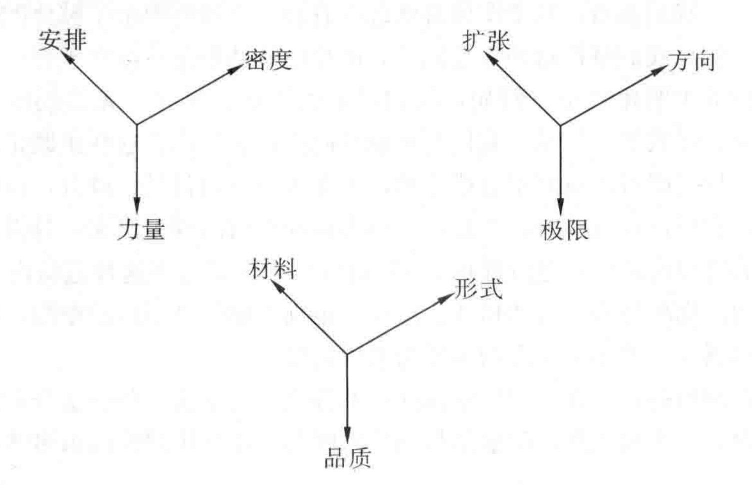
最后，品质非常传统地被分析成：

——一种主导成分（色调主导成分，味道主导成分等）。当然，一种主导成分的地位取决于品质领域的内部组成。

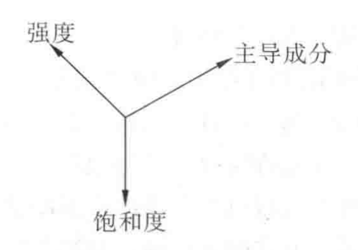
——一种饱和度，即主导成分在总的品质中所占比例。

——一种强度。

我们可以通过下面的图示来概述一下我们最初的萌芽的外壳剥落过程：



① 范围（cadre）概念起源于格式塔心理学。我们在格雷戈里·巴特松（Gregory Bateson）的《迈向精神生态学》（*Vers une écologie de l'esprit*）一书看到了它的形成和发展。Trad. fr.，Paris，Seuil，1977，p. 247 sq.



这个图示应该从中心向周边解读，因为它模仿的是萌芽的连续分解过程。我们很想说，按照我们已经解释过的这个概念的意义，这种范畴的展示确保了一种感觉共同体，也就是说，一种所有现象的相互符号学性。

不过，我们从最初的萌芽的逐步分配活动，很快就找到了由感觉的模态所引起的一些限定，而像似性就是根据这些模态来实现的。如果有一种一般的像似性，那么也会有一种视觉的、味觉的、声觉的像似性，等等。但我们将不在我们的论述之外来谈论这些问题。

前面的那些图示，展示了我们已经认为是相互依赖性的领域。现在，我们应该界定像似整体性的领域，而这些像似整体性的内在依赖性则是自由的。如果相互依赖性提出了所有像似现象的一种普遍合法性问题的话，那么自由依赖性则提出内在组成的问题。为了避免形象性所特有的问题，我们举一个抽象图像的例子。我们知道，这个图像必然包含着在前面那些图示中被分配的所有范畴要素。如果我们坚持这种观点的话，图像的特殊性便只存在于有关这样或那样的范畴的主题化之中。例如，我们可能强调色调扩张、光线强度、材料性质、方向、形式等。但是，我们有可能在此没有去考虑在这些主题化之中必然的东西。形式间可以重新组合或分离，主导成分可以衬托、融合，材料可以前后接续，也可以相互组合。于是，一种内在的组成凸现了出来，只需存在一种提供经验之单位的最小范围即可。[①] 我们将尽力界定可在这种范畴内容基础上突然出现的那些最为一般的形式。但是，根据上面已经说过的东西，我们将不考虑任何属于一种感觉模态的本质的组成情况。

我们的目的，不在于提出整体性与部分之间关系的一种技术分析方法，而在于指出，作为构图理论的整体与部分之间的关系是像似性的诸多基本维度之

---

① 在此，我们想到了我们上面确定的范围概念，而没有想到习惯上将绘画包容在内的那种范围。正像 μ 小组所指明的那样，后一种范围只不过是视觉领域才有的第一种范围的修辞学强调形式。参阅 μ 小组的著述《范围修辞学》，*Rhétorique du cadre*。

一。因此，我们将局限于说明根据自由依赖性基础而建构的一定数量的整体性。①

我们可以提出的第一种区分，在于分离同质成分（homéomères）与非同质成分（anhoméomères）。

> 关于动物的各个部分，一些不是被组合的，它们便是被分成同质成分的那些部分，例如肉只能分成肉；另一些是被组合的，它们便是被分成非同质成分的部分，例如手不能分成几只手，面庞也不能分成几副面庞（《动物的历史》，*Histoire des animaux*，486 a 5）。

这两种类型的部分之间的不同，使我们可以区分只产生同类（即同质成分）的分解操作与产生变异（即非同质成分）的分解操作。根据亚里士多德的表述，在这种情况下，构图概念等同于产生变异的一种分解。从像似性观点来看，这种区分是根本性的，因为它可以让我们更好地理解抵制规约过程的东西。同质要素，例如力量、物质（水、雪、肉体、木材等），甚至空间和时间，它们都只能在被理解为是一些单位（确定的风、雪和时间等）的时候才可以被看作符号；相反，非同质要素包含着一种内在的预兆。一副面孔，除了它像图画一样包含着一些可能的部位划分之外，为什么不能被分解成几副面孔呢？我们不想说，面孔必须分解成鼻子、嘴巴、耳朵等，因为在这一点上存在着明显的不同意见。但是，不论我们想到的变化如何，剩下的，就是应该感觉到有一种预兆，从而把一副面孔预感成非同质成分。据此，按照索绪尔对于该术语的理解，面孔的每一部分相对于其他部分必然包含着一种价值。例如，我们来考虑一下一种感知事件。我们在一处景致中感觉到有一些绿色。这种绿色是同质的，并具有一种指示功能（指示有某种东西存在）。现在，如果我们走近一些，我们便开始感觉到有一些内在分割线，它们使我们区分出树枝、树叶等。于是仅仅是指示和同质的东西在进入像似化过程，并因此使得一种内在价值系统浮现了出来。这种经验告诉我们，规约规则只能在一种前像似组成的基础上才可能真正地建立起来。

如果我们占有诸多非同质性整体，那就很容易说明，有许多这样的整体是可以得到区分的，并说明因此存在着一种像似聚合体。我们将区分出五种像似

① 为获得一种更为有力的阐述，请参阅：博尔德龙（J.－F. Bordron）：《以部分的对象》（Les objets en parties），in *Langages*，n°103，septembre 1991［这一期由由科凯（Jean－Claude Coquet）和让－珀蒂托（Jean Petitot）主编］；博尔德龙：《组成与排序》（*Compositions et mises en séquences*），见于封塔尼耶（éd）：《变化》，*Le devenir*，Presse Universitaire de Limoge，1994。

聚合体，唯一目的是突出一种根本性的组成规则。

我们来想象一组整体，而每一个整体，都能被分解成一些部分：一群飞鸟分解成一些鸟，一栋石屋分解成石片，水泥砂浆分解成水泥与沙子，一列火车分解成各节车厢，一种蛋黄酱分解成鸡蛋与油脂。这些例子，在其每一个都提供一种很可区分的分解原则的情况下，就是一些类型。但是，很自然，所选择的分解并非绝对是必需的。例如一栋房子，还可以分解成屋顶、墙等。主要的问题是指出，这些整体之间的区分既不存在于被再现的实体的多样性之中，也不通过它们的内部组成而存在。我们来简要地说明一下它们，并命名它们的每一种。

有一种群鸟在飞行，群鸟之间无任何共同的部分。相反，在一栋房屋中，每一块石头都至少与另一块石头有共同的部分。在一种砂浆中，每一粒沙子就像是飞行的群鸟中的每只鸟。但是，那些沙子是被一种连接物组成一个整体的，以至所有的沙子与一粒沙子之间具有共同的部分。一列火车的各节车厢或者一张渔网的所有的结，它们各自构成一个整体，但其每一部分又都与另外一个部分或多个其他部分具有唯一的共同的部分。最后，鸡蛋与油在一种蛋黄酱中，我们可以说是融合在了一起。

在这些部分融合体的基础上，我们可以构想出以下不同类型：

——在外型特征上，没有任何一个部分与另一个部分具有共同的部分（群鸟飞行的情况）；

——在构筑术上，每一个部分至少与另一个部分有一个甚至多个共同部分；

——在各种聚结情况中，它们都具有对于所有的部分是共同的一个部分的性质；

——在链条或网系的情况里，每一个部分最多与另一个部分具有一个共同的部分；

——在融合的情况里，各部分之间只能借助于（实际的或虚构的）分析才能分开；

——此外，我们把构图称为一种整体，其每一个部分又都可以由不同类型的整体构成。在这种意义上，一种外形特征便是最为复杂的整体。我们可以想到一种景致，它可以包含所有被视为典范的类型。

如果我们以对于非同质整体的这种划分为基础的话，我们已经可以对一个像似符的内在构图确定某些规则了。

第一种规则涉及一个整体与一个部分之间关系的相互性。某些类型的整体

可以是另一类型整体的一些部分，而不需要相互性是真实的。因此，一种构筑术可以是一种外形的一个部分，而不需要反向似乎是可能的。自然，与为我们说明各种类型的范例不同，我们仍然是在一种抽象的像似性情况之中。形象性的像似符包含一些特有的限制，在涉及那些被形象化的种类的情况里尤其如此。

主导传递性（transitivité）的规则，对于确定一种构图是基本的。在 A 是 B 的一部分和 B 是 C 的一部分的意义上，我们一般认为，各部分之间的关系就是传递性的，其结果便是，A 是 C 的一部分。但是，我们大概不能说，一只眼睛是鸟的一部分，那这只眼睛也是群鸟飞行中的一部分。鸟的形体轮廓就像是一堵墙，它构成了传递性的障碍。然而，墙是多种多样的，而这则正是构图的基本原因之一。我们不论在什么像似符上，都会很容易地注意到，取消或增加某些墙就会引起一种彻底的重新构图。同样，在它们的位置方面，不论是音乐方面的，还是美食方面的，或者是图像方面的，我们也常有不确定性，而这种不确定性则增加了对它们的各种可能的解读。

最后，我们举例来说明主题化的规则。在一个具体的整体之中，可以解读出多种类型的整体性，只要我们赋予这样或那样的部分以主题。例如，一座城市的外型，可以按照群鸟飞翔的模式来感知为一种外形，还可以将其感知为一种构筑术或一种聚结。自然，这些不同的解读会改变意义。

无疑，这些规则无法穷尽我们对于有关像似性的一般理论所期待的东西。这些规则把对于每一种感觉模态是特定的东西，都留在阴影之中。此外，我们只是简单地接触到了有关范围、有关形象与内容、有关价值的基本性问题。我们也没有讨论时间与空间的图解化问题，把它们之间的独特性放置在了一边。我们只是简单地赋予了现象的稳定性概念一定的内容，而这种概念并不只是具有形态学的本质，而且具有构图方面的本质。因此，我们把像似性理解为构图和稳定时刻，它正处于我们的肉体可以感受到的东西的直接性与言语活动的连接之间。

第三部分　研究现状



艺术创作如何陈述，如何陈述艺术创作？

——对约尔格·伊门多尔夫的神话学答复[①]

让-马利·弗洛克

几辆没有轮子的自行车，一尊莱姆布吕克[②]的塑像，几颗土豆，几匹马和几只猴子，著名艺术家的画室，几支点着的香烟和几根熄灭的火柴，博伊斯[③]穿着一件星状外衣，一些淡蓝色的星星上面有一些深深的伤痕，几个锻铁炉，一些工人斗争场面，几十位艺术家聚集在一处博物馆或咖啡厅里，像是示众柱（piloris）形状的几把小椅子……空间突然抓住您，并将您投入到其深度之中。相对于这些作品，您很难与之保持一定的距离……

这就是约尔格·伊门多尔夫[④]的世界，或者至少是我们直接感知的东西。在一个人头蹿动、近似白热化的世界，形象与形式相互聚集、相互撕裂、相互重叠、相互穿插。您会在其中看到一些带“卍”的十字架、日耳曼人的鹰、苏联人的五星。但是，伊门多尔夫绘画中大多数人的面孔都是非常有特色的，它们的线条极为明确，以至他们被看作真正的肖像。而实际上，当代艺术爱好者们会从中辨认出欧洲和现代德国的文化历史的某些重要作者：马塞·杜尚[⑤]、乔治·布莱希特[⑥]、约瑟夫·博伊斯、A. R. 彭克[⑦]。

分析伊门多尔夫的全部画作，需做出很大的努力，就好像是猜字谜和进行

---

① 这篇文章曾首先在《普洛透斯》（*Protée*）杂志上发表，vol. 2，N°2（1998年秋季号）。

② 莱姆布吕克（Wilhelm Lehmbruck，1881－1919）：德国著名雕塑家，印象派雕塑的先行者。——译者注

③ 博伊斯（Joseph Beuys，1921－1986）：德国画家和雕塑家。——译者注

④ 约尔格·伊门多尔夫（Jörg Immendorff，1945－2007）：德国画家。——译者注

⑤ 马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp，1887－1968）：法国未来派画家。——译者注

⑥ 乔治·布莱希特（Georg Brecht，1926－2008）：美国画家，长期在欧洲从事创作。——译者注

⑦ 彭克（A. R. Penck，1936－ ）：德国画家，其真名为拉尔夫·温克勒（Ralf Winkler）。——译者注

一种像似性分析，而这种分析旨在系统地鉴别被再现的人物，鉴别每一种图案和每一种寓意中的哲学、政治和文化内容。伊门多尔夫的作品的诠释者们并不放弃这样做：有人曾说，经常在其画作中出现的猴子，就是对画家和他个人的讽刺的寓意；那没有轮子的自行车则表现了不可能的民主；而需要保护其火苗的蜡烛则规约着启蒙精神（Aufklärung）。

需要强调的只是：一幅作品的材料并不是作品。至少像结构研究所假设的那样，一幅作品俨然是任何话语，它具有一种既是可感的又是可理解的安排。正是这种安排，向构成作品的形象维度的各种单位提供意义和价值。如果历史和文化背景可以“明确”一幅作品，那么剩下的，就该是或早或晚地对于这“明确的”东西产生想法……从这时起，我们就应该承认，一个形象或一幅图案的第一个背景就是画作。并且应该承认，如果把画作本身放进一个背景之中是适合的话，那么，首先应该将其放进那些说明同一个时代——或者更宽泛地讲——构成画家作品的其他画作的整体背景之中。这样，对重复的形象做如此辨认就是理所当然的了。这种辨认，并不简单地来自于对画作的形象维度做词语说明——这种说明相当于用一个文本来替代画作；也来自于对所有作品做比较性分析，特别是来自于对每一幅作品的造型结构或形象化结构的注意力。

本文对伊门多尔夫作品所做的符号学探索，就建立在这些方法的基础上。这种探索，在理论层次上属于一种所谓结构的符号学。我要重申一下，结构符号学旨在辨认意指产生的所有条件，就像这些条件在对象符号学中所确定的那样。此外，应该明确，这种结构符号学把这些对象符号学即这些“言语活动”构想为一些关系系统，而这些系统只能通过过程分析，有时通过对于所绘全部作品的分析才可得到——对于这些作品，我们提前就认识到了其既是可感的又是可理解的总体安排。

可以说，按照这种理论和这种实践框架设想的一种视觉符号学，只想成为一种经验性科学，这在名义上和程度上就像是克洛德·列维-斯特劳斯的人类学一样。对于这种视觉符号学来讲，在谈到形式、颜色或节奏的时候，它可以借用《遥远的目光》中的某些方面：

> 人类学首先是一种经验科学。每一种文化都代表着一种单一情况，对于这种文化，应该赋予最细致的注意力才可能描述它，随后才可能尽力理解它。唯独这种审视才可揭示什么是现象和什么是从一种文化到另一种文化的可变标准，而每一种文化就是根据这些标准来选择某些动物的或植物的种类、某些矿物、某些天体和其他的自然现象，为的是赋予它们以意指并使一整套有限的要素具有逻辑形式。经验研究对于进入结构具有规定作

用……每一种文化均把属于自己的自然领域的某些方面构成一些区别性特征，但没有人可以预测都是哪些区别性特征，也不可能预测其目的是什么。[①]

这就是那些发展了一种结构视觉符号学的人们选择和坚持一种经验探索的首要考虑。在他们看来，只有这样的探索能够满足一种真正的、假言演绎的、在使其模式一般化之前关心体验这些模式的科学步骤的要求。因此，正是由于不了解，人们才能相信或者使人相信这种类型的步骤在于专门为此建立一些概念。在一种假言演绎的步骤里，出于阐述一种陈述的关心，人们会排斥有可能专门为此而建立的那些概念的想法本身。[②] 与选择这种经验性探索相对应的第二种考虑，便是阐述“视觉言语活动”的多样性，并且阐述这样一种事实，那就是：这些言语活动最终对应于在视觉对象上提供给人的所有视觉品质中对于一个确定数量的视觉品质的筛选和等级划分过程。因此，一种结构的视觉符号学，并不是视觉言语活动的一种符号学，因为它并不假设先验地和彻底地存在着与“词语言语活动”[③] 相区别的一种视觉言语活动。它并不是关于视觉对象的一种符号学，也就是说，它不是按照叶姆斯列夫在相关术语方面的意义对材料或感知实质进行的一种探索。我们采用格雷马斯的说法，结构的视觉符号学想成为一种“有关形式的学科”，这门学科再一次考虑辨认可感的和可理解的关系系统即表达与内容系统，因为正是这些系统在构成形象符号学或造型符号学，就像它们是由个人作品或集体作品这些符号所表现或所要求的那样。

在下面的文字中，我将尽力分析伊门多尔夫 20 世纪 70 年代到 90 年代之初这段时间艺术创作的构思与再现活动之中的转换情况。为什么我对这种转换感兴趣呢？一方面，是因为结构的视觉符号学想建立有关意指和意蕴实践的一般理论，因此它总是关心它确定致力于分析的陈述所涉及的陈述活动，也因为

---

① 克洛德·列维－斯特劳斯（Cl. Lévi－Strauss）：《遥远的目光》，*Le regard éloigné*，Paris，Plon，1983，p. 145，是我在此强调指出的。

② 参阅 μ 研究小组《论视觉符号》，1992，p. 47

③ 我在此影射的是菲尔南德·圣－马丁（Fernande Saint－Martin）竭力推行的视觉言语活动符号学（参阅 *Sémiologie du langage visuel*，Presse de l'Université du Québec，1987）。

这种符号学很早就对这种陈述活动的被陈述形式感兴趣[①]。另一方面，因为艺术创作以及其与意义的关系问题，至少是1970至1980年间伊门多尔夫作品的中心，以致画布上再现的空间组织形式本身和我们在这种组织形式中看到的许多空间形象，都取决于这个问题借以提出的方式和为其提供的答案。

从70年代之初，伊门多尔夫对于艺术创作的意义与价值的关键思考，就借助于画家当年的许多作品表达出来。在人们接受绘画创作可以被当作一种意义生产形式，并由此被当作一种陈述活动来研究的情况下，我们便面对着一些被陈述的陈述活动，在这些陈述活动中，艺术创作的再现和空间的组织形式之间是深刻地联系着的。于是，在《我想当艺术家》（*Ich wollte Künstler werden*）（1972）中，而尤其是在《朋友，你怎么还在画呢?》（*Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege ?*）（1973）中，就是这种情况（见图1）。后一幅画作，由于其名称和被再现的场面明显地提出了作为定位和空间化来看待的艺术创作的问题，所以，就更令人感兴趣。我们将会注意到（我们在后面还会回来长时间地谈这个问题），是一位示威者闯入画家的画室从而在艺术创作的空间（画家的画室）与政治斗争的空间（街道与城市）之间建立了连接。实际上，当他在画布上抹上第一滴颜色的时候，在画中被再现的画家就比照着艺术的历史而只为自己寻找着位置。一种艺术运动的名单挂在画家的墙上，我们可以在上面看到波普艺术（Pop. Art）、新现实主义（Nouveau Réalisme）、概念

① 我在此重申，结构符号学把放弃看作是承担对于一个符号学系统而言的各种潜在性建立陈述和话语的中介阶段。这个阶段从逻辑上讲是由陈述所预先假定的。因此，它总是一种符号学阶段，我们不能将其与传播背景概念或社会心理背景概念混为一谈，因而它在这一点上继续是一位符号学家合法分析的对象。我还要补充一点，那就是根据对出自索绪尔、邦弗尼斯特（E. Benveniste）和格雷马斯著述的放弃概念的这种研究，“被陈述的陈述活动”概念指的是话语内部的模仿假象，即陈述活动的作为，并且陈述发送者概念并不指某位本体的主体，而是再一次指话语和符号化过程的生产主体，这种主体从逻辑学上讲是由陈述所预先假定的。

至于有关放弃和被陈述的放弃的视觉符号学研究工作，我举出以下几例：J.－M. 弗洛克的《康定斯基的构图之四》（«Composition IV de Kandingsky»），见于《眼睛与精神的小神话》，1985；J. －M. 弗洛克的《像似性：一种操作性的陈述活动——关于杜瓦诺的一幅摄影作品的分析》（«L'iconicité : enjeu d'une énonciation manipulatoire. Analyse d'une photogtaphie de R. Doisneau»），见于《印记的形式》，*Les formes del'empreint*e，Fanlac，1986；封塔尼耶（J. Fontanille）的《主观空间——观察者符号学导论》，*Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*，Paris，Hachette，1989；舒尔兹（M. Schulz）的《陈述活动与审美话语——分析索尔·莱威特的作品系列计划（SET A）》[«Enonciation et discours esthétique. Analyser le Sérial Project ?（SET A）de Sol Le Witt»]，见于《陈述活动实践》，*La Praxis éconciative*，*Nouveaux Actse sémiotiques*，Pulim 1995；菲利克斯·蒂尔勒曼的《17世纪美学中的欣赏之功能——普桑的天赐食物》（«La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVII siècle. La Manne de Poussin»），见于《符号学文件——资料》（*Actes sémiotiques. DocumentsII*，11，CNRS－EHESS，1980）。

艺术（Art conceptuel）、浪达尔艺术（Land Art）、光效应艺术（Op. Art）等。



图 1 《朋友，你怎么还在画呢?》(1973)

在伊门多尔夫作品中，空间形象尤其多：有咖啡馆和作坊，也有街道、剧场或枯木成片的森林。此外，这些空间本身也是由其他比较小的空间构成的，比如包厢、花坛、太师椅、凳子或范围非常有限的光晕。当然，还有些特殊的空间，那便是画室中的那些画作，不论它们是否已经被画完或者它们还只是空空的画布。这些不同的空间，确保着构成伊门多尔夫作品异质材料的物件与人物的连接和接续。比起它们提供有关人物和物件的各种情况来看，它们却不大被人物和物件所占据：它们将人物与物件放在关系之中，并在这幅或那幅画作的个别陈述之中，或在有关画家创作的总体话语之中，给予人物与物件以意义和价值。被再现的空间，不论外在形象化过程如何，都因此被认为是画家所“零散加工的”各种形象材料的结构化依据。我们绝非偶尔使用“做零活”这一术语。我们在此参照了克洛德·列维-斯特劳斯使用的做零活的概念。我们下面很快就会看到，这一概念在哪一方面可以帮助我们更好地理解 70 年代初伊门多尔夫借以回答有关艺术创作的地位与合法性问题的方式。

自从伊门多尔夫的作品被看作根据欧洲文化与政治历史所提供的不合常规的一种形象性材料所创作的绘画陈述以来，这些陈述所长时间包含的创作性放弃，也许就被当作了是应该确定其组织原则与其归纳能力类型的一种结构化行

为。在由画家选定的各种不同的形象要素中间，他如何为自己创立一种语义关系网来使一种意指出现呢？这样的一种陈述活动的运用[①]可以对应于什么样的“思维”呢？在此，只有一种具体的分析工作可以最终辨认这种关系网。符号学家在此不能满足于对一般的图像或视觉符号进行理论化工作；他应该耐心和系统地标记下在一个时期的画作之中的各种形象的复现情况，他根据这些形象假设这个时期具有某种符号学的（既是可感的又是可理解的）单位。随后，他应该分析这些不同的形象，以便找出一些不变的意义单位，而这些单位只不过是这些不变的意义单位的可变的具体表现。一旦做过这些分析，剩下的主要就是构筑关系网，而这种网便可以让我们理解各种关系的替代情况、结合情况或它们的相互排斥情况。

于是，比如我们在研究伊门多尔夫（70—90年代）的绘画作品时，就可以鉴别出重复的被点燃的蜡烛的图案。在其许多画作与素描中，火光就像是一种珍贵的财富：当我们穿过枯木森林时应该保护这种火光（《仰泳蝽》之一与之二，*Waterbiene I et II*，1991－1992），这种火光可以让我们深入心灵的黑暗房室之中（《在我心灵的各处》，*In allen Kammern meiner Seele*，1989），它照亮艺术家的桌子和画室（《为教条主义画家颁奖的聚会》，*Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes*，1989；《我想当艺术家》，1972），实际上，这些画室后来多次以从内部被伊门多尔夫画的蜡烛的非常有特点的淡红色光晕所照亮的小盒子的形式得以再现（《短途旅行》，*Kleine Reise*，1990；或者《水果与政治》，*Fruits and Politics*，1991）。对于该画家作品的同一种研究引导我们去注意，被点燃的蜡烛的图案是与布莱希特的面孔联系在一起的（《德国咖啡馆》，*Cafe Deutschland*，1978）。于是，在《布莱希特的生日》（*Geburtstang B. Brecht* 1978）中的布莱希特正向地毯上扔掉他的生日蜡烛，而蜡烛则烧着了画在地毯上的几只死鹰。每一次，都是同样的淡红色光在勾画出一些界限非常清楚的空间，我们也在铁匠铺（《雷姆布鲁克传说》，*Lehmbrucksaga*，1987；或者是《短途旅行》，1990）中看到了这种光亮。在伊门多尔夫的绘画中，也有同样多的材料符号再现火和黑暗中突出的光亮，并将它们与一种既脆弱又强劲的解放思想的主题结合起来。

同时，在对于形象性重复进行的这种辨别和分析阶段过程中，我们将看到

① 能力（compétence）与运用（peformance）：语言学与符号学术语，为美国语言学家乔姆斯基（Chomsky）最早引入。前者指潜存于大脑中的一套系统，后者指对于这一系统的使用。它们相当于索绪尔语言学理论中的“语言”与“言语”之分。——译者注

有许多物件和场所在形象地表现思想之沉重、压迫、荒芜或死亡。这便是那些篮子或马铃薯菜肴（《正餐》，*Mahlzeit*，1978；或者《你从我处获得》，*Du von mir bekommst*，1990），但是也还有枯木森林和上面摆着一群艺术家的示众柱刑的柱子（《柱子》，*Pfahl*，1980）。还有那些粗大的布满网和尖刺的柱梁，它们就构筑在艺术家们聚会的大厅的上方（《德国咖啡馆》之四，*Cafe Deutschland IV*，1978；《冷酷的心》，*Kalt mut*，1982）。这些集体的形象，或呈灰暗深褐或呈些许浅绿，它们通常都是在木纹组织之中被处理的。其他形象，例如穿着星状外衣的博伊斯的形象，都与空气、天空、运动、富有和生命有联系（《卖水果的人》，*Fruchtmann*，1965；《睡袍》，*Nachtmantel*，1987），或者完全相反，却与人们试图横穿而过的一片淡蓝色水洼或是试图穿透的冰凌相联系（《我们的路是正确的》，*Unser Weg ist richtig*，1980；或《展示一下你所拥有的》，*Zeig was Du hast*，1983）。斯大林的星就属于这些形象（《缝》，*Naht*，1981；或者《守夜人》，*Nachtwache*，1982）。我们会注意到，这些粘滑的或溶解性的体块通常是与沉重的木柱群或马铃薯堆组合在一起的（《正餐绘画中必有土豆》，*Mahlzeit das Bild muss die Funktion derKartoffel übernehmen*，1978；或《我想的也是金属》，*Ich denke auch an Metal*）。

我们将会明白，对于伊门多尔夫作品的形象维度进行分析，可以使我们辨认出被看作重复的各种图案的一种真正的组织形式。这种组织形式建立在一方面是四种自然要素——火、土、空气和水——另一方面是生与死的两方面对立之间的一种相互关系基础之上。我们愿意明确指出，这里说的不是身体上的生与死，而是精神上的生与死。因此，伊门多尔夫作品中的形象及相同的图案，根据一种公理学，都是具有意义和价值的，其原则与内容则属于陈述活动的结束阶段。[①]

在特殊的发展“影响之下”，或者在或多或少可辨认和可解释的那些形象的强大而又猛烈的交错“之外”，正建立着或组织着一种有关生命和死亡的话语，而这种话语则使空气与生命、大地与死亡、水与火及它们各自的否定性相互关联了起来。

---

① 我们用术语公理学来指价值的聚合存在方式，例如生命 vs 死亡或者自然 vs 文化；“公理学”在这一点上区别于是其组合存在方式的“意识形态”。我们用形象性公理学这一术语来指这样的一种微-价值系统与自然要素——水、大地、火和空气之间的相互关系。这种相互关系组织着集体的或者个人的语义世界的形象化特征的结构化过程。参阅格雷马斯对于莫泊桑中篇小说《两个朋友》的形象公理学的分析，见格雷马斯《莫泊桑：文本符号学》，*Maupassant. La sémiotique du texte*，Paris，Seuil 1976。

这样一来，有意思的是，我们注意到在伊门多尔夫的世界中，水，尽管是脏的和结冰的，但它是与沉重和静态联系着的。因此，水并不指向运动的令人期待的某种“梦境”——我在这里参照的是法国认识论学者加斯通·巴什拉[1]有关自然要素诗学的研究成果[2]。至于火，我刚才分析过它主要的形象，它是对于精神之死亡的否定，是与创作者和艺术家们的反抗相关联的——我们已经看到，它也是首先与布莱希特的反抗相关联的。

我们可以用图2的符号学矩阵来表现赋予伊门多尔夫的世界以结构的这种形象化公理学的逻辑—语义组织情况：

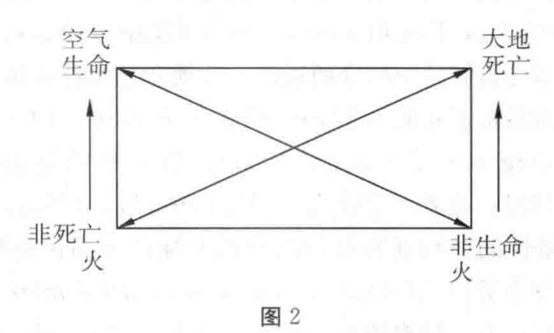


图 2

于是，对于20世纪70年代至90年代这段历史的各种形象进行筛选和开发，可以说，与创作者对这些年代的政治和文化情况做简单的证明相比，这里是更为“深刻”的一种话语。作品的现实主义或新现实主义（这些术语都曾被艺术批评使用过）倾向，实际上有利于推进有关艺术创作所使用的生命与死亡之对立力量的思考。从此，这样的一种现实主义便像是一种二级话语的形象性恢复，这当然不是直接可读的政治话语，而是一种有关艺术创作的公理学基础的话语。制定和形成这样的一种二级话语，不会令人感到惊讶。这是一种符号学现象，例如我们已经在被批评传统冠以“现实主义”的许多文学作品中看到过。格雷马斯此前已经指出，一种规约——具体地讲，一种基督教的规约——是怎样可以成为莫泊桑1870年为巴黎主教府所写的一个中篇小说的起因的。他也指出，人们是如何将这部作品当作一种新的道德说教寓言来阅读的[3]。但

① 加斯通·巴什拉（Gaston Bachelard，1884—1962）：法国哲学家。——译者注

② 为记忆起见，我举出：《火的精神分析》，*Psychanalyse du feu*，Paris，Gallimard，1938；《水与梦》，*L'Eau et rêve*，Corti，1942；《空气与梦想》，*L'Air et les songes*，Corti，1943；《大地与休息之梦》，*La Terre et les rêveries du repos*，Corti，1948；《大地与意志之梦》，*La Terre et les rêveries de la volonté*，Corti，1948。

③ 请参照有关“放弃”的符号学的注释。

是，同样的符号学现象也还在其他文学作品——例如与荣格（Jünger）或左拉（Zola）的区别较大的作品——中被看到和被分析过。[①] 我在此将根据一种理论观点强调这样一种不可忽视的事实，那就是，对于视觉陈述的一种分析，即对于伊门多尔绘画作品的分析，会引导我们辨认被另一种符号学即文学符号学已经辨认和分析过的一种符号学现象。这种辨认证明了一种结构的视觉符号学先验地就不存在。而实际上，让人辨认在“视觉言语活动”中存在着普通符号学现象，正是这样的一种符号学的天职之一。最后，我还要补充一点，那就是，这种天职，虽然与很想为制定一种普通符号学做出贡献的视觉符号学密切关联，但它与对于视觉言语活动的一种受人指责的“词语探索”或某种“语言学霸道论”无任何关系。

现在，我们来关心一下这种二级话语的产生阶段，它处在形象与图案的“影响之下”，并“多亏”了形象与图案才得以产生。这种话语所涉及的是什么类型的陈述活动呢？首先，我要说这种陈述活动应该被构想为对于由《朋友，你怎么还在画呢?》（1973）中示威者所提问题的多次表述的回答，因为这位示威者闯入了画家的画室并向这位“同行”提出了他如何在政治和社会的历史中定位自己的问题。

实际上，《画室自画像》（*Selbstbildnis im Atelier*）（1974）（见图 3）一画就好像代表了对于 1973 年那幅画作中所提问题的第一次答案表述。那么，我们在 1973 年的那幅画作中看到了什么呢？一个人闯入了一位画家的画室，他还命令画家“与艺术一起为自己定位”。通过开着的大门，我们看到有一队示威者正排着密集的队伍向前行走，并在队伍前举着一条横幅标语，反对生活费用昂贵和压迫——画家是以后背示人的，一个人，正在一块尚且无画的画布上点上了一个色点。在阴影中，一个有关艺术创作运动的名单被摁钉摁在了画室的墙上。我们在上面读到“波普艺术（Pop Art）、新现实主义（Nouveau Réalisme）、概念艺术（Art conceptuel）、浪达尔艺术（Land Art）、光效应艺术（Op. Art）等”。

我们在 1974 年的自画像又中看到了什么了呢？由画作的题目所提供的一位画家，充当着陈述发送者委派的一位主体，他处在画作所再现的陈述之中。画家画完了一组示威者，但却没有从开着的大门或一扇窗户去看他们游行，而

---

① 弗洛克：《从世界上的颜色到诗学话语：论 E. 荣格的大理石悬崖》（«Des couleurs du monde au discours poétique : sur les falaises de marbre d'E. Jünger»），*Actes Sémiotiques* - *Documents* 1，6，CNRS - EHESS，1979。以及贝尔特朗（D. Bertrand）的《空间与意义：左拉的〈萌芽〉》，*L'espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*，Hadès/Benjamins，1985。

是从贴在墙上的游行示威图像中汲取灵感。从此，对于这个场面的审视便使该场面充当了对于1973年画作场面的一种颠倒：

1. 首先，1974年自画像中的画家，已不再位于一张空白的画布面前，他完成了他的画作，而1973年画作中的画家则刚刚开始绘画。

2. 接着，他已不再因为有人闯入而分心，我们看到他聚精会神地在作画。

3. 另外，1974年自画像的空间是一个具有深度的、封闭的、无对外开放的空间，1973年画作的画室空间是无深度并向着大街开放的。

4. 光线不同：在1973年的画作中，光线是散射的、均等的、关心整个游行场面和形式的可辨性；在1974年的自画像中，光线的强度在被照亮的部分与在阴影中消散的部分之间制造一种很强的断裂感。

5. 当然，1973年的画室的空间与大街的空间是连着的，但是，不可思议的是，这种连接的情况只是由于那位使画家的“位置”也成了问题的人的闯入而造成的。因此，画家的这种位置相对于社会来说并非是画家本身的现象。

6. 最后，就像我们看到的那样，两幅画作之间存在着很大的差别，这种差别触及艺术创作的问题本身：1974年的画家在他的墙上贴着一组游行队伍的图片。于是，画家便不再根据历史和社会“现实”，而是根据一种符号来创作。

在艺术创作与历史之间存在着一种直接关系的想法，便这样被放弃了。画家与历史的关系便不再以劳动者所体现的集体主体的动作和连接来解释了，而是用根据对于一种已经构成符号的历史的各种形象所产生的意义来解释了。艺术与历史之间的一种衔接，今后便是可能的了，但这种衔接只能是间接的。它应该被看作是对一种符号学材料进行选择和重组的结果，而这种符号学材料最终以产生被当作意指整体、被当作既是可感的又是可理解的一种结构来研究的一幅作品为目的。这一工作不在于复制一种已经存在的意义，而在利用一种有意蕴的原材料来产生一种新的意指。

我之所以如此强调自1974年以来伊门多尔夫的创作所演绎的放弃概念，是因为我们可以在伊门多尔夫自己的谈话中重新发现这种概念——那是在当他谈论创作与陈述接收者之间关系的时候。[①] 在伊门多尔夫看来，陈述接收者也只能间接地使用符号即画作。正是在谈到《画室自画像》的时候，他向卡特琳娜·米耶（Catherine Millet）指出：“这幅作品，一方面意味着艺术家向他的社会义务作公开的道别，另一方面意味着这是将艺术家的存在确定为一位科学

① 我重新指出，一如陈述发送者那样，陈述接收者是一种隐性主体；他是放弃之隐性接收者。

家的存在所做的尝试，而对其存在的表述则不能直接地被社会所使用。”[1] 于是，与由艺术家—陈述发送者对于街道和历史这些符号的间接使用完全对称性地相对应的，是集体陈述接收者即社会对于艺术家的“表述”的间接使用。

这样一来，这样的一种艺术创作概念对应于什么样的意义生产呢？它对应于神秘的做零活所代表的这种陈述活动形式。实际上，画家利用一种现存符号和根据这种符号而达到一种既是造型的又是形象的结构，这种现象就使艺术创作的这样一种概念类似于神秘的放弃，一如克洛德·列维－斯特劳斯在《野性思维》一书的开头几页所确定的放弃那样。[2] 在这位人类学家看来，做零活的人，就是一位意义生产者，他汇集一定数量的意指“预应块”即符号，为的是据此实现一种意蕴结构。做零活的人面对这种工作的时候，正好与工程师相反，后者是从一种被结构化了的集合出发，以便完成一个事件，并使他的任务依赖于“获得的原材料和对于随着他的计划而构想并得到的工具”。工程师开放他的全部工作内容，瞄准的是远在目标；相反，做零活的人则对他自己的全部重新组织：他“就近劳作”，不离左右。可以说，他满足于在自己个人历史中寻找到的、并认为“这总会有用”而保存的形象和图案。

最后，做零活的人在把全部现存符号当作素材的同时，并不去尽力扩展这些符号，也不去尽力更新它们。使他感兴趣的，是不停地重新采用这些在数量上确定的要素，是将它们分解和在使其一部分对立于另一部分的同时，将它们重新组织编排，为的是获得它们存在着诸多可能的转换系统。这便是神秘的放弃：一种生产意指的做零活的方式，即赋予意义以意义的做零活方式。伊门多尔夫根据《画室自画像》发出的绘画话语所包含的陈述发送者，正好就是一位做零活的人。实际上，就像列维－斯特劳斯的做零活的人一样，伊门多尔夫的做零活的人不停地过问构成了他的符号储备的规约、形象和不合规则的图案，就是为了理解它们中的每一种在哪一点上可用来生产这样或那样的结构（也就是说，这样或那样的作品），而这种结构最终只能借助于各个部分的内部安排来有别于全部的工具。每一幅作品，都重复采用已经多次制定和重复制定的总编目，并比照各种要素的造型和语义的所有可能性，尽管那些可能性仍然受到个别的历史和这些要素之最初意指的限制。实际上，伊门多尔夫在他的绘画中

---

① 伊门多尔夫与米耶的会话，见于《艺术杂志》，*Art Press*，n°177，février 1993。是我强调了最后的词语。

② 克洛德·列维－斯特劳斯《野性思维》，*Pensées sauvages*，Paris Plon，1962，p. 26－33。有关列维－斯特劳斯在对于视觉符号学的陈述活动实践的研究中所采用的“做”的概念的丰富性，我将参照我的著述：《视觉同一性》，*Identités visuelles*，Paris，PUF，1995。

提到的那些重要的艺术家们（杜尚、博伊斯、布莱希特或彭克）或者他在绘画中所使用的那些规约（“卍”形架、苏维埃的红星或无轮子的自行车）所提供给他的各种可能性，总是受到其各自的历史、最初的内容、原先带有的价值和内涵的限制。因此，任何做零活，即伊门多尔夫的作品所涉及的放弃过程，都应该被理解为是两个方面之间的一种辩证法：一方面为了重新推动意指所做的自由选择和自由决定，另一方面是对于依据历史素材的“预应”特征而产生的各种可能性的限制。

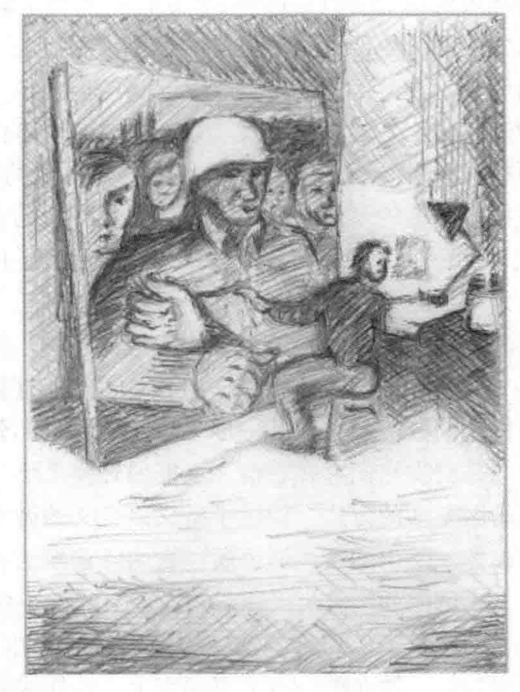


图 3　画室自画像

假设伊门多尔夫的画作，从 1971 年开始，便都属于是做零活的一种陈述活动的诸多绘画陈述，那么就可以把它们视为我们在伊门多尔夫的作品（我在这里想到的是 1988 年的《雷姆布鲁克传说》之二，还有 1991 年的《画家如同画作》，*Painter as canevas*）中看到的许多翻斗卡车所倾卸的那些未成形模块的颠倒形象。在这些画作中，艺术创作被再现为从构成这种历史的某些素材—符号中提取某些成分的一项困难事业：《雷姆布鲁克传说》之二（1988）再现的是在一个剧场的舞台上，聚集了一些艺术家和批评家，博伊斯与伊门多尔夫本人正面对一堆黑乎乎的未成形模块，一个从中取出雕塑家莱姆布鲁克的塑

像，另一个取出已经在第一幅《雷姆布鲁克传说》（1987）中出现过的一位艺术家的身体。

因此，艺术创作问题从意识形态角度被提出 15 年之后，最终提供的答案却是神话学方面的！在我看来，从语义学上讲，两幅《雷姆布鲁克传说》似乎是对伊门多尔夫 1973 年画作中所提问题（伙伴们，与你的艺术站在哪里?）的神话学答案的最为完整的说明：因为那两幅画合乎逻辑地重新采用和发展了第一次的答案，那便是 1974 年《画室自画像》的答案。创作在此被构想为像是依据历史素材进行的一项工作……即便这一工作在 1987 年和 1988 年的两幅作品中被认为更为困难！实际上，这不再是依据一种图像来完成一幅画作了，而是已经成功地从历史的沉积物中获得有关这一历史的某些作品或某些重要作者了。于是，作为观看者的艺术家们目睹着一些有关意指的“预应模块”的提取，这一操作便构成了作为艺术创作的做零活之复杂过程的第一阶段。

尤其值得说明的是，两幅《雷姆布鲁克传说》完全颠倒了体现《朋友，你怎么还在画呢?》之特征的那些词语。而这一点，不仅在于重新考虑了 1973 年画作的问题，即两个空间（创作空间和政治空间）的连接问题，而且重新采用了这种连接的同一种主题：历史，需要审视。在 1973 年的画作中，示威者借指向街道上的游行队伍将两种空间联系了起来，而正在形成的故事则变成了艺术家作为其观看者的场景。1987 年和 1988 年的这两幅《雷姆布鲁克传说》，将颠倒提出问题的那些词语。

1. 处于画作中的艺术家不再是：

a）一位个体主体；

b）匿名者；

c）从背后得到再现；

d）在近景中得到再现。

现在是：

a）一个集体主体；

b）可辨别的；

c）从正面得到再现；

d）在次景中得到再现。

2. 这个主体不再肩负考虑故事的重任，但是，他要尽力利用这种故事，将其作为素材。

3. 对于 1973 年画室的进入，是一种闯入；而进入传说的剧场则是自由的。

4. 最后，《朋友，你怎么还在画呢?》指向一块空白的画布，一位孤独的画家要在这块画布上作画；那两幅《雷姆布鲁克传说》是充实的画作，其场面上的安排使得一些个体成了唯一的公众。

我将从两点总结一下对伊门多尔夫的作品所做的符号学分析。其一涉及的，是确认有关艺术创作的这种概念的神话维度的其他要素；其二涉及的，是符号学造型形式的转换，这种转换是与意识形态问题的荒谬的神话学答复相关联的。

1. 有两种要素强化了这样一种思想，那就是，伊门多尔夫的绘画在1974年之后可以被看作艺术创作的一种神话。首先，我们已经辨认出一种真实的转换系统的存在，这种转换使得在15年期间作品之间相互回答，使得它们每一次都以不同的方式把艺术创作的问题当作意义的一个生产阶段。每一幅作品都对称地或颠倒地重组由这个问题所引入的数量有限的词语。

另一方面，有这样一种情况，那就是，在这些年中，创作活动在伊门多尔夫那里被构想为是艺术与历史之间的一种协调阶段，或者，如果我们借用更靠近这位画家用语的话来说，它被构想为是两种意义生产方式——作为个人主体生产活动的艺术与作为集体主体生产活动的历史——之间的一种辩证解决方式。在我们看来，如果说伊门多尔夫从70年代到90年代的创作变化似乎是与建立一种创作神话相一致的话，那也是因为神话的特点就是要在最初被认为是矛盾的一些现实之间寻找接合之处。在克洛德·列维-斯特劳斯与哲学家米歇尔·塞尔（Michel Serres）的一次讨论中，他重申，他近期对来自于不同的、时间上相隔很远的社会的一些神话所做的研究使他确信"任何神话都在尽力解决一种交流问题……都在于接通或切断一些接续活动"[1]。因此，在伊门多尔夫看来，重要的不是再现德国当代的现实，而是在艺术与历史之间找到一种生存方式（modus vivendi），或者更准确地讲，一种意蕴方式（modus significandi）。

2. 正像我在上面指出的那样，非常明确的是，以神话学的方式来回答1973年《朋友，你怎么还在画呢?》提出的问题，对应于自1974年的自画像起的一种新的空间处理方式。从1974年开始，空间关闭了。这种空间变得深不可测，并且依据一种被提高了的视角来组织。一种强光，从黑暗中显示出一处或几处边缘总是非常清晰的创作场所。

---

[1] 参阅克洛德·列维-斯特劳斯（由他主持的在法兰西公学的研讨会）：《同一性》，*L'identité*，Paris，PUF，1977。

在80年代绘画中所呈现的咖啡馆和剧场里，画家对于由成排的椅子所构成的那些分离、清晰和平行的层次，不再给予任何的特殊照顾。例如《德国咖啡馆——议会之二》（*Cafe Deutschland*, *Parlament II*）（1982），该画是根据渐远的线条而不是相对于深处的舞台来安排椅子的。另一个例子《圣安东尼奥的魅力》（*Versuchung des heiligen Antonius*）（1983），是按照倾斜的视角来安排的，而当那些椅子仍然构成一些平行的和正面的层次时，借助于等级或颜色，对于视角的直接靠近便一下子将近与远连接了起来：眼睛不得不直接地在近景与背景之间建立联系。

《德国咖啡——议会之一》（1981）中的空间，由于它盛气凌人的沉重钢梁铁柱而具有完全特殊的视角。或者还有《水果与政治》一画的空间。实际上，在后一幅画作里，近景与背景之间的张力，这一次是通过在近景舞台帷幕上点缀黄—红色色点与勾画剧院远处进口的具有同样强度的黄—红方框之间的对照关系得到创立的；可以说，目光不得不飞越暗光中观众就座的一排排椅子。另外，伊门多尔夫画作的光线，似乎是唯一可以决定形象与消失的东西：它在黑暗中显示形式与体积，而它们的收缩或扩张便赋予了被再现的空间以节奏。我们在《布莱希特系列——一位阅读工人的疑问》（*Brecht Serie — Fragen eine lesenden Arbeiters*）（1976）中或者在《守夜人》（1982）中都可以看到这一点。最后，形式上多种多样，产生了我们在文章开始时所说的形式急速繁衍的效果。这些形式相互连接、相互深入，以至于任何一个部分、任何一个单位在有可能被分离的时候，实际上都会失去可融入动力整体中的一种相对独立的存在性。这种效果，在《参加第38次党代会》（*Auf zum* 38, *Parteitag*）（1983）或《植物园里的咖啡馆》（*Café de flore*）（1990）中尤其引人注意。一种绘画形式所致力于否定的，不仅仅是通过场所或物件所形象地表现出的不连续性，当然还有被再现的舞台与陈述接收者之间的空间。提高视点、色调反衬、直接接近视角、作品的尺码，这些都是被用来标示不去创立画作与可以赋予其某种可靠性或稳定性的陈述接收者之间的一种距离的。观看伊门多尔夫一幅作品的人，就像我们在文章开始时所说的那样，是被伊门多尔夫抓住并被投射到他的世界之中的人。

我在上面说过，在对于1973年画作首次所做神话学的答复与提供给空间的一种新形式之间，存在着一种明显的对应性。为更明确起见，我还要说，这种对应性对于显示伊门多尔夫作品中这种“演变”的符号学本质，尤其具有启示特征。实际上，我们在此举例说明了存在于一种话语形式（建立和形成有关艺术创作的一种神话学概念）与一种造型的和拓扑学的形式之间的一种连带

性。换句话说，就是在艺术创作概念与对光线、颜色和空间的各种处理之间存在着一种互为前提性，而这些处理方式则分别地显示了伊门多尔夫 1974 年之前和 1974 年之后不同“时期”的特征。

通过对伊门多尔夫在 70 年代和 80 年代之初绘画作品的形象构成部分的分析，使我们在这些作品的社会政治的像似学研究之外，看到了至少存在于 1974 年之后的这位画家作品中的一种具有神话学本质的话语。实际上，从这个时期开始，艺术创作就已经被构想为与做零活相似的一种陈述活动了。按照克洛德·列维-斯特劳斯的说法，是做零活在确定神话话语的生产。此外，我们看到，这样的陈述活动的目的，是在绘画与历史之间做可能的协调，因为这两方面都被构想为是意义生产活动。

我这样做，不知是否说服了读者去相信具体分析由一位画家的作品构成的这些陈述，对于那些极想阐述“视觉言语活动”的人来说具有某种意义。我当然希望是这样的。这就像我希望我曾经启发过艺术史学家和理论家可能有兴趣借助于一种符号学来从事研究那样，因为符号学一直被构想为是一门为社会科学和人文科学，特别是为所有致力于建立和发展一种文化人类学的人“服务的学科”。

触觉与视觉之间：摄影与绘画的组织与结构[①]

奥迪勒·勒·盖恩

有人说，时装是外表的世界。这样的表述，将时装封闭在了一种视觉对象的范围之内。然而，设计师，如果说他是在形式上工作的话，那么通过移动着的身体使形式活动起来也是在工作，首先是对加工过的材料（褶纹状的、被揉皱的、烫花的、抱缝过的布料）的工作。这些材料，当然被理解为视觉性的，但在加工成衣服之前，布匹的质量尤其是触觉性的——流光对立于沉重、柔软对立于粗糙，直至让人想到或者产生一些听觉的品质：波纹塔夫绸吱吱出声、天鹅绒低沉慢语、缎纹织物朗朗作响。[②] 我们因受困于所用词语，不得不进入到联觉问题之中。时装摄影，在其最初考虑形式和可能还有颜色显示的时候，常倾向于说出布匹，更可以说是衣服在采用特殊摄影手段情况下所产生的触觉甚至听觉。在面对衣服而谈论布匹，在充分利用服饰言语活动的表达平面之实质的优势的同时，摄影重新返回到由一种款式所构成的特殊陈述活动。在摄影之前，绘画也曾频频发力，为的是阐述棕色粗呢的粗糙特性、丝绸的流体性、毛绒的柔软性、缎纹织物的丰满和音乐性，但是，这一计划由于通常属于一种现实主义的美学潮流，而无疑更考虑布匹显示的一种更为重要的像似性。在这两种情况下，我们借助于在表达平面之实质层次上产生的感觉，借助于造型的与像似符的各种构成成分之间最终的循环性，去设想一下被再现对象的获得形式，为的是服务于一种修辞学，即与被当作感知主体的观众进行接触的修辞学。这里所说的，已不再是为看见而去接触的情况，即非视力者通常求助的那种心理替代经验，而是通过处于创作中的画家或摄影家的经验，在接收的同时以目光或借助于目光去接触，同时也是被接触的情况。梅洛-庞蒂写过这样的

---

① 这篇文章，是对在 2003 年 4 月由鲁文（Louvin）大学为促进“视觉对象的异质性”的协调研究而组织的有关联觉的研讨日上所做通报的续篇。

② 对于服饰的价值判断，很大程度上建立在视觉评价基础之上，触觉构成成分在判断未加工布匹的美与劣方面起非常重要的作用，以至布匹商人模拟已加工的或有待成型的服装，把布搞成很美的披肩形式放在自己的肩膀上或客人的肩膀上，为的是削弱从触觉到视觉的评价标准。

话："眼睛是曾因与世界的某种接触而被激动的东西。（它）借助于手的痕迹将世界还原成可见之物。"鲁道夫·贝尔内（Rodolf Bernet）对这句话做了这样的评论："显现之物的火光使手感受到灼热，而手则以画家的动作将与之接触的不可见之物还原为可见世界"；"在显现之物从事物到绘画的过程中，画家的眼睛与手……起着一种替代或一种中介的次要的、但却是基本的作用。"[①]

但是，在我们看来，问题在于从形象到事物，在于借助笔触来达到触觉。这种笔触首先是画家与世界的一种接触的表现，随后才是被再现对象的可感品质与观看者之间必要的替代。从绘画的色彩笔触到摄影的光线风格，对于这类再现方式，也还在于利用好表达方式与其载体的物质特征之间的接触——这种载体，对于绘画来说那就是画布，对于摄影来讲那就是相纸的细度。

以小趣闻开篇：联觉与现实主义

2002年春天，在布鲁日（Bruges）举办的让·范·埃克[②]画展上，许多参观者面对《圣母面对议事司铎范·德·佩勒》[③]一画，对圣母宝座所在处地毯的织物表现力赞叹不已。因为每一根纤维都似乎是可见的，而且随着地毯与它所覆盖的高台形式结合为一体，这一情况就更为强烈。当时，有人甚至冒着遭受文物保护人员警告与呵斥的风险，想用手去触摸。他们这样做，为的是验证是否真正面对的是一件被再现的事物，为的是验证画家是否借用了比如使用真正的宝石来装饰王冠的技法。这里就有了值得广泛评论的角色颠倒情况，其中，真实对象替代着它的表象，而且在一种再现背景之中，这种真实对象为整个被再现的场面的本体论地位带来了混乱。[④] 由于我们了解油画在一块地毯（即绘画这一次作为图解式类型将其连接成表达之实质的这种材料）的厚度和重量上非常明确和现实的表现力方面所带来的技巧性贡献，于是，我们想到了

---

① 见鲁道夫·贝尔内（Rudolf Bernet）的文章：《看见与被看见——目光与绘画的不可见现象》，(«Voir et être vue. Le Phénomène invisible du regard et de la peinture»)，《美学杂志》（美学与现象学专号），*Revue esthétique*（sur ésthétique et phénoménologie），33，1999，p. 40－43（cité par H. Parret, "Présences", *NAS*, 2001, p. 54, ainsi que Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, "Folio－Essais", 1964）。

② 让·范·埃克（Jean Van Eyck，1395－1441）：现在的比利时弗拉芒地区的画家。——译者注

③ 即让·范·埃克的《圣母面与圣人多纳蒂安、圣人乔治和议事司铎范·德·佩勒一起面对圣婴》，*Vierge à l'Enfant, avec saint Donatien, saint George et le chanoine Van der Paele*（1436，huile/bois，141 cm×176.5 cm，Bruges，Stedelijke Musea，Groeningemuseum）。

④ 在这一方面，我们可以提到金色的木头或石膏的突起部分，它们有时可以代替建筑各要素的表象，因为像似符的光晕将一种现实外表赋予了一种规约图案。

勒内·于格（René Huyghe）的话："意大利的现实主义尤其理解——眼睛懂得身体：身体的那些可理解要素、轮廓即眼睛借以界定它所看见东西的抽象表现，还有形式即眼睛借以在空间中思考身体的抽象结果。佛拉芒的现实主义确立一种新的视觉，该视觉是以对象赖以构成的物质性本身的准确表现力为基础建立的。在乔托[①]的一幅绘画中，看上去，没有任何东西可以从一块布或一种肉体上区分出材料：被人记住的只有结构、突起部分和着色。让·范·埃克首先思考对象是由什么构成的。他辨认对象、指出对象特征：石头是石英石还是花岗岩，布质材料是呢绒、亚麻还是平纹细布。"[②]

但是，我们尤其想到沃富林（Wölfflin），想到他在线形风格与绘画风格之间提出的对立：

> 第一种（即线形表现）为我们提供了原本的事物，第二种（绘画表现）为我们提供了显现的事物。……有一种在自身属于客观的风格，它适用于把握事物和借助于事物所具有的稳定和可触知的特征来使其活动起来。还有另一种风格，我们可以称之为主观的风格，它的原理在于介绍事物的图像；眼睛所感知为是真实的，正是这种图像，尽管这种图像与事物的真实形式之间通常只有很少的类比性。
>
> 线形风格，是在造型上被感受为具有一种确定性的风格。身体的外形既是严格的又是明确的，它给注视者用手指可以接触到实际的确定性；所有构成形式之突显的形影都适用于身体，以至它们直接求助于触觉。对象和对于对象的表现可以说是同一的。相反，绘画风格则或多或少完全拒绝如实地表现事物——现在被采用的，是现实之显示，也就是说，完全不同于线形艺术形式所赋予的东西，对于这种显示，视觉总是受造型意识的限制；所以，绘画艺术所使用的符号与客观形式不再具有直接的关系。一种是属于存在着的东西的艺术，另一种是属于显示的东西的艺术。由眼睛（由线形风格）所完成的过程，类似于手按照事物的轮廓来触摸事物的过程；而突显，在复制存在于现实中的光线之层次的同时，也求助于触觉之意识。相反，借助于简单的色点来进行的绘画表现则排除这种类似性。绘画起源于视觉，而且它只求助视觉。[③]

---

① 乔托（Giotto di Brondone，1266？－1337）：意大利画家、雕塑家和建筑师。——译者注

② 勒内·于格（René Huyghe）：《与视觉对象的对话》，*Dialogue avec le visible*，Paris，Flammarion，1955，p. 138－139.

③ 沃富林（Heinrich Wölfflin）：《艺术史基本原理》，*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*，Gérard Monfort，1989，p. 23－26。

但这并不因此就意味着联觉完全属于有关现实主义或有关像似性的争论问题，这也不应该禁止我们去考虑进行触觉上的接触——不是与属于某些范畴的对象去接触，而是与对象的可感品质去接触，但这些品质是被一位感知主体甚至在（这些品质是其载体的）对象被鉴别之前就被赋予了主题的。沃富林紧接着又说：

> 霍尔拜因[1]在他的肖像绘画中，不慌不忙地绘画花边或是首饰的最细微部分。弗朗兹·哈尔斯[2]在相同的情况下，使一个花边领口变成了浅白色的光；他只提供打动环顾整体的目光的东西。白色的光将使我们确信细节的存在，但只有在这时把我们与细节分开的距离才引起细节的不明晰性。

上述引文提出了此地与此时，它们都考虑了一位感知主体的存在，并参照作品安排主体的位置，同时使其在作品所再现的东西之中。

图像的表达之实质：从色彩到光线

观众会不难鉴别出[3]尼古拉·雷尼耶《年轻的夫人在梳妆打扮》一画中年轻夫人的蓝色连衣裙（见图 1）或者弗拉戈纳尔的《偷偷亲吻》[4] 一画中少妇的蓝色连衣裙都是由缎子制作的。两位画家都使用了突显之技巧，这种技巧利用明暗区域的交替。其实交替一词在这里是不恰当的，因为它让人设想引入了一种不连续性的双重对立，而突显则在色彩的渐弱或逐渐变化上起作用。《系统知识百科全书》（*Encyclopédie méthodique*）一书，在有关美术的第一卷[5]中的“色彩”条目涉及了尼古拉·雷尼耶，可能由于时间上的巧合更涉及了弗拉戈纳尔：“色彩由色调的变化组成；变化对身体成型是必要的，这一原理确认了我们已经建立的东西，即色彩依附于明暗，因为唯独明暗提供各种色调应

---

① 霍尔拜因（Hans Holbein，1497—1543）：德意志画家、雕塑家。——译者注

② 弗朗兹·哈尔斯（Franz Hals，1580—1666）：荷兰画家。——译者注

③ 这一术语是采用其本义，即提供一种同一性，因为我们必须根据一种术语学观点并借助于一个类别专有名词来命名这种织物。

④ 尼古拉·雷尼耶（Nicolas Régnier）的《年轻的夫人在梳妆打扮》（*Jeune femme à sa toilette*, vers 1626, huile/toile, 130 cm× 105 cm, Musée des Baux－Arts de Lyon—图 1）或者是让－奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean－Honoré Gragonard；1732－1806，法国画家。——译者注）的《偷偷亲吻》（*Le Baiser à la dérobée*, fin des années 1780, huile/toile, 45 cm× 55 cm, L'Ermitahe）。

⑤ 由 Padoue 出版社于 1792 年出版。

该依随的等级。正是由于有了明暗规则，举例来说，一种蓝色的褶皱帷幕就不应该只由一层蓝的颜色组成，就像应用在画作视野上的那一层蓝色一样。这些规则独立于对自然的审视，正是它们让人了解到这一层蓝色从最明亮到昏暗和到反光应该遇到的所有渐弱情况。一位根据一幅光线巧妙渐弱的明暗图画来绘画一种蓝色褶皱帷幕的画家，也许不能表现大自然赋予他的所有色调；但是，这种模仿会是令人满意的，因为我们在其中看到了自然规定的细微的渐弱情况。”



图 1

上述引文引起了多种评论。色调似乎与光线和正处于产生中的明暗理论相关联，也似乎与体积的表现力和接收过程中的突显之表现力相关联。换句话说，色调从来没有脱离价值范畴（饱和）[①]，也从来没有脱离渐弱或取决于渐

① 最好说是价值的范畴，而不要说是饱和的范畴，因为后者是带有方向的。

弱的突显来被单独考虑。[1] 色彩与价值并非是处于排斥关系中的两种范畴，但两者利用它们的互补性来显示织物、织物的体积及其触觉性质的逼真性，因为价值是对于色彩的一种处理模态。此外，突显取决于作为意义效果的亮度，也就是说，取决于光线的这样的一种维度："该维度构成了光源与目标之间的某种关系，这种关系受制于光源的强度，并建立在空间的矢量性质基础上"[2]。被涉及的图像的区域和我们今天感兴趣的被再现的织物或服饰，它们一般被认为是目标（价值），而不只是景点（色彩）。光线使色彩变化，而由于光线导致的这种色彩变化就变成了一种服饰和其触觉品质之结构的指示性符号。[3]

关于认识领域：鉴别

这样一来，（从中间蓝色到纯白色，或者从蓝色到黑色）方向变化和变化的幅度（通过中间蓝色从黑色过渡到纯白色，这是最大的变化），可以使有准备的观众将一种缎子与一种丝绒区分开来，甚至将一种缎子与一种平绒区分开来[4]，因为缎子表现为色彩变化的最大幅度，丝绒表现为向着黑色变化的中间幅度。

在这里，我们应该加入一种拓扑学事实：关于凸起区域，在平绒的情况下，黑色或最深颜色位于中心，而对于缎子来说，则是白色位于中心。我们也可以引用 J. －M. 弗洛克[5]的边沿线（ligne bord）与边缘线（ligne lisière）范畴来区分一种厚的丝绒与一种裘皮，因为两者都由于吸光而一般被处理成糙面。至此，所考虑的四个例证和我们据此所做的说明，并没有真正将我们带入联觉领域。它们更可以说是奠基再现之像似性的一些现象。我鉴别一种织物，我因此获得了一种被再现的对象，但是，这种完全属于智力的获得属于认识，或者更属于辨认。我曾致力于找出某些刺激性替代物，这些替代物重新产生直

---

① 反过来，J. －M. 弗洛克在谈到比尔·勃兰特（Bill Brandt）的《赤身》（*Nu*）时引用过安德烈·洛特（André Lhote）的话（第 116 页），安德烈·洛特断言："对于色彩反差的使用，排斥对于价值反差的使用——色彩并不自我模仿，它不能承受变化。不能承受借助于逐渐的饱和来自我模仿"。

② 雅克·封塔尼耶：《视觉对象符号学》，*Sémiotique du visible*，Paris，PUF，1995，p. 31。

③ 我们后面将提到从艾柯那里借用的"替代刺激"（stimuli substituts）这种表达方式。

④ 让·埃（Jean Hey）（即穆兰主人）：《奥地利玛格丽特画像》，*Portrait de Marguerite d'Autriche*（NezYork，The Metropolitin Museum of Art— fig. 2），或者汉斯·梅林（Hans Memling）：《马丁·范·纽温霍芬双联画》，*Diptyque de Maarten van Nieuwenbove*，Bruges，Stedelijke Musea，Memlingmuseum。

⑤ 弗洛克：《印记之形式》（*Les formes de l'empreinte*）；比尔·勃兰特：《赤身》，1952（Pierre Fanlac，1986）。

接视觉的某些条件，并将这些条件通过图解表达出来。实际上，我是以这些刺激性替代物为基础投射一种能力。我按照一种术语学的做法，是通过一个类属专有名词来为一种织物定名而使图像词语化。现在，问题只在于使对象范畴化，而不是使对于对象品质的感知范畴化，更何况某些品质又是非直观的。在认识领域，专有名词在观众与被再现东西之间维系着由视觉对象建立的距离。我认为，我们仍停留在了“事物的表面”，这种表面属于“对于事物的一种习惯的、纯粹推理的感知”，对于可感表面的感性把握还没有实现，主体还没有被包含进一种审美和联觉经验之中。[①]

建立组合体或话语，从范畴到造型反差：光线的角色

对于纺织品领域的有限能力，即对于被再现织物特定名称的相对无知，也许会使我们更能感知属于联觉的图像，因为观众并不去命名织物，而是有可能用词语去表述织物的不只是视觉方面的品质。但是，我们尤其觉得，联觉性感知可以产生于为说出织物而对于某些图解事实建立话语的过程之中，可以产生于将造型聚合体的范畴投射到组合体[②]，以及对于这些范畴按照反差术语[③]所做的考虑过程之中。对于反差的感知，可以产生联觉效果，我把反差考虑成有点像是“形象事件”，即事物的表面与其显现[④]之间的一种差距的指示。这便是吉尔·塔皮（Gilles Tapie）为伊夫·圣·罗兰[⑤]拍摄的一幅照片将我们带入的一种途径[⑥]，我们在这里通过一幅图画（见图 2）来代表这幅照片。摄影师

---

① 参阅 J. 封塔尼耶《符号学与文学》，*Sémiotique et littérature*，Paris，PUF，1999，p. 227－229。

② 聚合体（paradigme）、组合体（syntagme），是语言学与符号学上两个重要概念。传统上，聚合体这个术语用来指单词的词形变化图式或强调图式（性数变化、动词变位形式等），在被扩展和重新定义之后，被用来指不仅构成语法类别，而且构成音位类别和语义类别，简言之，它是在组合关系链上可以占据同一位置的一种要素类别，或者，也可以说，它是在同一语境中可以互相替换的一种要素集合。组合体，指一个陈述（句子或话语）中同时的诸多要素的一种结合体。语言，就是靠组合关系（syntagmatique）与聚合关系（paradigmatique）这两种关系的结合而成立的。——译者注

③ 弗洛克：《赤身的布巴》（«Un Nu de Boubat»），见《眼睛与精神的小神话》，1985。

④ 参阅 J. 封塔尼耶《符号学与文学》，第 229 页。

⑤ 伊夫·圣·罗兰（Yves Saint－Laurent，1936－2008）：又译伊夫·圣洛朗，法国著名时装设计师和高档时装品牌名称。——译者注

⑥ 根据吉尔·塔皮（Gilles Tapie）的摄影制作的图画，见“YSL”丛书，1983，《带有很大玫瑰色结的黑丝绒质晚礼裙》（«Robe du soir longue en velours noir avec un large noeud de satin rose»），见于《伊夫·圣·罗兰与时装摄影》，*Yves Saint Laurent et la photographie de mode*（Schirmer / Mosel，1992，p. 185，et en couverture）。

在此决定对原型进行排版，他似乎将原型直接放在排印的空白处，而不考虑做任何编排。塔皮在这张纯白色平面上，将原型安排在作支撑用的长方形的中间垂直线上，而大结的上方，由于占据着中间位置的整个三分之一，便在照片的上三分之一极限处画出了一条水平线。这种构图，虽然是十字架形的和垂直交叉的，但会因大结侧面边缘的斜线而重新获得平衡，因为这些斜线打开了由紧身连衣裙的边缘所开启的角，并同时向其引入了三角形的图像。外框不大，因此没有露出模特的头部，并给人以背项，两只胳膊都被放在了身体的前方。这些都使得身体失去了其特定的身份，甚至使身体不具有人的特征，从而将其归入了事物的条件，即裁缝的石膏模特的条件，而这种石膏模特先是参与服饰的创作，随后又承担起展示架的功能。这个身体，让我们看到的是只有通过来自于反打镜头（contre－champ）的非常正面的光线所勉强突出的两个肩膀和后背的高位。在这里，我继续依靠封塔尼耶的定义，称其为亮度效果："不论怎样扩张，亮度总是表现为能量的一种集中，其目的是压缩为一个点；如果明亮区域是一个整体平面的话，那么，这个区域就将围绕着亮度最大的一个中心来组织，而这个中心周围的亮度则减弱。这种效果所掩盖的范畴，便是按地点所说的强度。"[①] 相反，服饰表现出非常矛盾的两个区域：由吸光的黑色丝绒制作的紧身连衣裙的黑色平面和玫瑰色缎质大结的非常明亮的突显部分，后者在排斥它首先是其目标的光线的同时，却变成了这种光线的一种二级光源。[②] 这种光线，虽然源自于反打镜头，却又返回到这种镜头处，并对准其光源和同是观众场所的摄影行为的起点。在此，凸显部分表现为区域的一种交替情况，而这些区域则根据它们吸收光线的强度以作光辉或充当色调，要么成为目标，要么成为看点。从上半身的亮度效果到大结的照明效果，有着从一种集中的能量到一种释放的能量的过渡性，这也是借助于在照片的构图中被突出强调的大结的扇形形式而得到表现的一种扩张。这种扇形的开放，似乎让人想到一种波动在传播，而这种波动的亮度变成了几乎是有声音的。根据一种造型的类比性，上半身与大结是凸显部分的明亮区域；于是，大结就像是身体在黑色紧身连衣裙上的外在表露，这种连衣裙被处理成光洁平面，它又像版面的排版空白那样，成了身体的一种内切面（surface d''inscription），而身体则因此似乎超出了服饰外包装的界限。身体借助于大结而获得的这种过度表现，又重新赋予了

---

① 雅克·封塔尼耶：《视觉对象符号学》，第 39 页。

② J. 封塔尼耶引用了塔尼扎基（Tanizaki）的话，塔尼扎基用"跳动一排除"（rebond－expulsion）来代替闪光材料的"非吸收"光线的情况。

被外框所奇怪地截取和被姿态去掉人性的身体以活力，这主要是因为身体依靠光洁平面与突出显示之间的反差建立话语的过程，也依靠光洁平面与突出显示这一对聚合范畴在像似的组合体上的投射，表现出塔皮所拍照片的整个诗性维度。正是光洁平面相对于突出显示、阴影相对于明亮、黑白相对于彩色、彩色相对于价值的紫色和多样的“反差”[①]，在实现观众与被再现的原型之间的联觉性接触。此外还要加上对于照明效果的利用和被再现空间的向量过程或指示过程。向量过程与观众结合，并确保着观众与原型的接触。

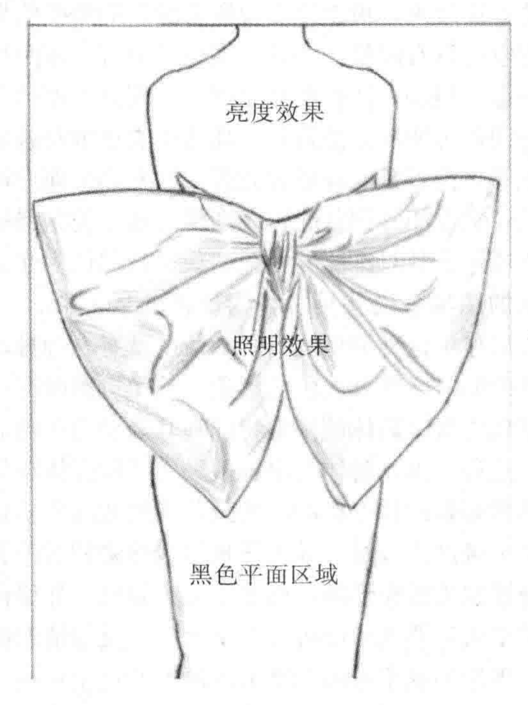


图 2 根据塔皮的照片画的简图

奥斯特（Horst）1982 年同样是为伊夫·圣·罗兰完成的一幅照片[②]也说明了这一点，我们在此也以图画来显示。在这幅照片中（见图 3），左侧有一

① 按照弗洛克赋予该词的意义，即作为一些组合单位来理解，这些组合单位取决于属于聚合体造型范畴的现时化过程。参阅《眼睛与精神的小神话——关于造型符号学》第一章“赤身的布巴”，第 23 页。

② 根据（Host）的照片所做的图画，见“YSL”丛书，1982，《黑丝绒质和白色绉纱晚礼服》（«Robe du soir longue de satin bleu nattier et de crêpe blabc»），见于《伊夫·圣·罗兰与时装摄影》，P. 165）。

条黑色的带子，它被活动的墙壁上渐弱成灰色的带子所延长，地面似乎为这一图像充当着局部边框，同时显示了由墙面的方向所指示出的一种深度。模特就显示在作为后景的长方形之内，但也在脚部、肘部和服饰上部分地与这些边框部分有所重叠；模特就位于作为某种缩影状内切面的后景与表明图像之外部的边框效果之间的边界线处。因此，这完全是奥斯特所建立的一种深度空间，这种深度继续被投影图的活动所强化。作为反打镜头的光源创立了一种光晕，靠着这种光晕，显示出了由一些边缘线（lignes－lisières）[1] 所界定的那些投影图。明亮的光晕的亮度效果，被由投影图所表现出的照亮效果所接替，而那些投影图原则上要使空间具有向量，并且众多照片中有一张照片对于模特的摄影目光也指出了这一点。但是，两种照片之间的区别并不停留在这种摄影目光方面。如果两幅投影图都表明后景是目标，那么连衣裙本身就表现为位置，并似乎将光线解释为色彩，而不是解释成为光辉：在光洁平面上被处理的白色的纯洁和黑色的强度以及它们的并列状况，在图像的这个地方将摄影术转换成了图解术，并在其中心展示了其双维度的特征。如果我们认为光洁平面的一种功能对于一种突出显示的图案来说就是一种内切面的话，那么，在奥斯特的工作中，光洁平面与突出显示这种造型范畴的术语中就有一种排印颠倒，以便在加剧白与黑之间反差的同时，区分底色与形象，就像摄影师在一种元像似的方法中，将其图像的基础要素、载体的平整特征和其渐弱为灰色的白与黑的造型范畴都放在了一起。这样一来，身体与服饰便失去了所有体积效果，女性特征的价值也由借助于模特姿态的臀部摆动而被强化了的曲线所承担。双维度特征的效果，由于难以使区域产生等级，并由于难以最终将相对于我们而言可以看作是底色的某些区域感知为外在形象，而变得更为强烈。那黑色的长长的吊带胸衣会不会与连衣裙有所重叠呢？或者，会不会是相反的情况呢？在这种感知张力之中，奥斯特似乎拒绝赋予身体和服饰以最终的造型角色，似乎拒绝最终将其看作外在形象或是底色，也许，他还拒绝赋予特别是服饰以最终的外包作用。奥斯特借助于一种元像似做法，在此为我们提供了一种图像，该图像是根据它的自反功能通过在图像的中心并于载体的一个新的场域，显示双维度性和在外在形象与底色之间的干扰。但是，在图像所导出的感知张力之中，也有一

---

① 这是弗洛克的用词，他引入了边沿线（对于明确的平面）与边缘线（对于模糊的平面），来处理图案的界限。见《印记的形式》，第 115～132 页。

种暴力形式，该形式在感知[1]时成因于黑与白之间强烈的反差和线的断开，而无须我们说出这种暴力是否是可视的，或者它是否引起联觉的转移。不论怎样，这里有一种接触在建立，而且其强度很高，达到了使人眼花缭乱的程度。这种接触打乱了以保持再现事实与观众之间距离的一种视觉维度来强烈扩散的思想。不过，在这里建立的这种接触，大概更与图像本身接近而不是与它所再现的东西这种情况，并且它无疑属于触觉或尖声[2]。显然，这种做法在奥斯特的已经处于后景中的另一幅摄影中就是另一种情况（这里没有复制）[3]，那幅照片就像是目标，因为投影图虽然在此是非常像似性的，但它是画面之外的一种光源的指示符号，并且使空间具有了从画面之外象后景发展的矢量。至于服饰，它由于带有一种补充的要素，也是目标：它没有完全吸收光，却是排斥光，这就使得体积具有了表现力并使空间具有了矢量，但这一次却是在另一个方向里，即从服饰到反打镜头——这是生产的场所，但也是作为正在接收的感知主体的观者的场所。确实，没有摄影目光来吸引观众，不过，观众却被一种解读的动力所驱使，该动力是由模特借助于其阴影而使其外在形象成双所带来的，这种图像现象本身就是由于有镜子的原因而隐性地成双的。服饰，由于它对立于投影图和镜子（投影图和镜子都以各自的方式提醒我们去注意图像的平整性），对立于处理成光洁平滑的黑色丝绒连衣裙，并且，空间的双向矢量化过程吸引观众去触摸（因为联觉是感知主体的事情），所以，它丰富的体积就更为突出。当然，触摸的愿望来自于真实效果，来自于一种非常明显的像似性程度，这种像似性使人忘记支撑物的平整性，而让人去注意体积与突起部分，并借助于被再现的空间的矢量性把接收者包含进来。摄影师不是让我面对一种图像、一种再现事实，而是更让我面对由设计师赋予了变化、褶皱和结构的这种缎纹织物。

---

① 见埃尔曼·帕雷（Herman Parret）：《在场》（«Présences»），*NAS*（2001），触觉，是否就像是对于画家的肉体与世界的肉体之间的接触的表达、表现呢？“触觉一词比画家的肉体与世界的肉体之间的接触更说明问题……，也比一位艺术家的特殊标记更说明问题。触觉是风格在该词词源学意义上的举动……。触觉是……强烈的创伤”（p. 57－58）。

② “尖声（stridence），是可听东西的流动。完全像是属于接触的触觉。尖声与触觉，它们是可感东西的两种方式”（见埃尔曼·帕雷同上文章，第58页）。

③ 《长长的靛蓝缎和黑丝绒晚礼服》（«Robe du soir longue de satin bleu nattier et de velours noir»）（见于《伊夫·圣·罗兰与时装摄影》，第165页）。



图 3　根据奥斯特的照片制作的简图

触觉品质的聚合体，从对象到再现：暗淡／鲜艳

我们可以想象，有一种联觉类型的再现建立在造型范畴与材料品质之间的对应性基础之上：模糊状态是与边缘线结合在一起的，为的是说明一位粗呢裁缝性格温和[①]。可以想象，这些对应性以影响力局限于织物的某种编码的方式运作着；还可以想象，这些对应性只在造型形式领域和由像似平面提供的对象领域之间的一种循环范围内才是具有价值的。不过，像似性再现似乎通常使观众与被再现的对象之间实现一种联觉性接触，因为这种再现是在其特有的视觉指示基础上，以另外的方式来编排和组织属于另一种感觉范围的这些感知的。因此，这种再现可以说明一些前所不知的品质，并在对象方面持有一种真正的话语，因为这些品质并不能借助于与对象本身的直接接触来获得。有的时候，在赋予一种织物的触觉品质和这种织物的再现所突出的触觉品质之间，有一定

① 见里查德·多尔梅（Rchar Dormer）有关一整块粗呢的照片，YSL 文集（1962－1963）。

距离。问题不仅不在于对于一些对象做分门别类的工作，而且，对于特定对象的各种品质进行的分门别类，并不必然对应于由像似的视觉对象的造型范畴所显示的感觉范畴的聚合体。

1. 作为对象，一种丝绒可以说成是温和的，但一种缎子也可以是温和的。然而，图像使它们强烈地对立了起来，因为它们的视觉品质相互对立，并且，这种图像甚至在此就提示注意词语性言语活动通过联觉隐喻就可以弥补的一些感觉。我在导言中提到了丝绒的低沉慢语，这种声音实际上通常是由一套所谓“暗淡”的颜色表现出来的，而缎子则相反，是“朗朗作响的”。它们的表象通常建立起沉闷/明亮之反衬。显然，我们可以使用“亮度”一词的既是视觉的也是听觉的多义性。联觉并不仅仅是触觉的，也是听觉的。问题不在于对象的那些非直观的品质，而在于人们可以给出、暗示出一种听觉解释的那些直观性品质。这便是吉尔·塔比的照片要告诉人们的。

2. 大维·塞内（David Seidner）的一幅照片[①]，在这里没有复制，但它说明了图像可以转变一种织物的品质。在那幅照片上，绿色缎子连衣裙上的照明效果由于模糊而大大减弱，图案的界限属于边缘线，并保留了一些透明区域。模糊使缎子的亮度暗淡了下来，并赋予了它光泽性明显地拒绝的一种触觉温柔，也赋予了它服饰结构早已从它身上取消的一种流动性。这种流动性是与运动相联系的，而对运动的感知对于连衣裙来说则是联觉性的，不过我却说它对于模特的上身来讲仅仅是像似性的，因为对它的解读是建立在对举动的编码基础上的，而这种举动编码在图像的这个地方则是由一种非常明确的焦距和一些属于边缘的轮廓来承担的。

3. 最后，图像使一种织物承受的各种转变，也可以说是织物的各种触觉品质，有时似乎是由词语的言语活动来做中介的。一种织物可以说是“轻的”或“重的”：范·埃克的阿尔诺尔菲尼（Arnolfini）夫妇的服饰的密度是明显可见的。可以说其是“流动的”，也就是说相对于“重的”来说是“轻的”，但“流动的”也是对立于“固态的”，对于一种服饰来说，也就是对立于生硬、刚性、不自然的。联觉使一种品质脱离其所指涉的对象，相对于一种个别的对象比如织物来讲，也脱离其现时过程。流动性，即面对一件服饰的表象所产生的流体性联觉感觉，有时通过“流动性”的本义来替换，于是，一种织物的再现就可以通过表现水的性质即透明性和运动性来表现。透明性已经是视觉性的，

① 仍然是为伊夫·圣·罗兰所出版的书籍（同前，第219页）。

运动性则通过模糊或波提切利[1]的过分曲线的褶皱[2]来表现，而作为一件真实对象的织物流动性，由于它与一种完美的垂落相联系，便可以由褶皱的相反也就是非常笔直的特征来表现。但是在此，对象的性质和与直线/曲线这样的造型范畴相联系的价值之间，便可能有某种冲突存在。因此，联觉过程有时通过替换来产生，无疑，替换的词语性言语活动将会是最被看重的，而这种言语活动的规约性特征则打乱了这样的观念，即触觉联觉尤其产生于再现的真实效果或现实主义基础之上。我们可以说，触觉联觉建立在像似论基础之上，条件是不要将“像似论”的意义理解为“模仿”，而是更应理解为“置换”。

结论

求助于视觉的东西，是如何可以去接触或产生去接触的愿望呢？如果需要在图像层次上特别利用造型范畴的话，那么，我们愿意在使被再现的空间产生矢量的过程中，强调观看者必须涉入其中，以便联觉性解读可以从纯粹的潜在性地位过渡到一种显现，过渡到与被再现之物及再现事实相接触的现时性地位。如果修辞学的固定作用属于生产的话，那么联觉便是接收主体的事实。

为什么我想触摸范·埃克的画毯呢？为什么维尔梅[3]的画毯触动我呢？我们知道维尔梅绘画《暗室》（*Camera Obscura*）的用意，它在于阐述被再现空间的中位平面，但是这样做导致画家必须对近景做几乎是点彩式、模糊的处理。这样一来，相对于再现之对象，触觉似乎获得了独立性。“绘画风格或多或少完全拒绝了如实地表现事物。对于事物来说，不再有连续的轮廓，而且，可触摸的表面都被破坏了。一些简单的色点并列在一起，相互间没有连接。线形轮廓与突出部分在几何意义上与形式的造型支撑没有吻合。它们只揭示被眼睛所捕捉的事物的外表。”[4] 视觉效果与触觉效果相遇，而用于画毯图案的模糊技巧则属于造型平面与像似平面之间的一种循环性，为的是暗示对象的品质，如柔软性、温和性和厚度。从线形风格来说，如果画家需要从观众方面得

---

① 波提切利（Sandro di Mariano Filipepi, dit Sandro Botticelli, 1445—1510）：意大利画家。

② 是否需要在此了解一下意大利式的这种现实主义之表现呢？意大利式的现实主义比弗拉芒式的现实主义更富有理智特征，而且它说明眼睛所理解的东西。《宽大的长袍》（«Tunicae fluentes»），见于奥维德（Ovide）《爱的艺术》（*L'Art d'aimer*）或《宽大的套服》（«nodo sinus collecta fluentes»）（借助于一个结来记录下她的连衣裙的波纹褶皱），维吉尔（Virgile）：《埃涅阿斯迁徙记》（*Enéide*），第320页。

③ 维尔梅（Johannes, dit Vermeer de Delft, 1632—1675）：荷兰画家。——译者注

④ 沃富林，同前，第24页。

到触摸的欲望的话，那么，绘画风格就远不是面向视觉的，而是面向触觉的。对于观众来讲，也许会有其行为者地位的变化。作为操作者的主体，到头来会被表象所触动。凝视，在被按照动作问题来考虑的时候，它则进入了激情之中。正是根据这种意义，时尚不再属于外表（apparences）[1] 世界，而恰恰属于显现世界，这便使我们面对被再现的对象和对象的各种品质，一如面对表现出自己所有造型范畴的一种再现事实。

① 然而，这正是沃富林在前面引文中谈到绘画风格的时候使用的词语，不过，他并没有作出区分，因为他也使用单词“显现”（apparition）。

未被理解的斯芬克斯

——保罗·克莱的水彩画《斯芬克斯形式》研究

保罗·法布里

我端坐在蓝天下，就像一尊不被人理解的斯芬克斯。

——夏尔·波德莱尔[1]

“在克莱那里，光亮的透明性、智慧的简洁性和多形式的交错实现了令人惊异的结合，这就使画家得以像诗人那样展示出对于以多样性而令人愕然的绘画技法的一种和谐结合能力。”（雅各布森[2]，1970，1959年翻译成法文，第399页）。这便是雅各布森在分析克莱《日记》（*Journal*）中的一首诗歌的结论处做出的判断（1957，1959年翻译成法文）。那是克莱1903年写的一首八音节诗。符号学方法显示出了克莱作品中“艺术决心的辩证法，显示出了动态与静态之间、明快与深沉之间、密实与扩散之间的相互关系以及语法概念与几何概念——总之，规则与其超越——之间的明确意义”（同上，第340页）。

这便是应用于诗人兼画家布莱克（William Blake）和卢索（Douanier Rousseau）词语艺术中的语义和语法分析法，这种方法揭示了克莱诗歌“词语”的“深刻性”与“不朽性”（同上）。

绘画与诗歌，并非是克莱自我表白的仅有的言语活动，因为他还是作曲家、自然主义者和哲学家。这后面几项不曾引起人们很大的注意。但是，也有几个例外：在本雅明（Walter Benjamin）[3] 或戈德曼（Nelson Goodman）[4]（1968）看来，克莱的一幅图像就是对透视法理论问题的最好的展示，或者在格林（Arnold Gehlen）（1965）看来，克莱以自己的方式实现和完成了格式塔

① 波德莱尔（1857），第38～39页。

② 雅各布森（Roman Jakobson，1896—1982）：俄裔美国语言学家，对传播学理论的建立尤其做出了贡献。——译者注

③ 本雅明（Walter Benjamin，1892—1940）：德国哲学家、文艺理论家。——译者注

④ 戈德曼（Nelson Goodman，1906—1998）：美国哲学家和逻辑学家。——译者注

心理学（Gestalt psychologie）[1] 的现象学变化。哲学家们不承认绘画具有表达纯理论议题的能力。至于科学，它甚至过分尊重艺术。温德（Edgard Wind）对艺术家们所处的不可触犯的隔绝境地无不感到惋惜："人们无法打扰也无法消解他们的天才。这样一来，他们必须独自学习一切。"（温德，1963，第92页）温德注意到，为克莱做了植物分类和死组织与活组织分类准备工作的学者们，并不利用促使艺术家向着微观之神秘深处和化石分类发展的兴趣。克莱的敏感之手本应该用于科学学科的研究，而不是只在奇幻图案中留下其科学爱好的痕迹！

但是，克莱的根本天才是在各种表达言语活动中表现出神秘性构筑。这并不像像似学家和某种原始论理性主义[2]所认为的那样，是"在幻觉领域内与图像开玩笑"（温德，1963，第93页），而是借助于语言和自然世界来构筑一种严密的语义和概念世界。空间、形式和颜色、词语写作或音乐写作，以它们的参照和反衬均构成了一种深刻的和复杂的意义的表达平面。在这里，我们从克莱那里学习到了"将运动组织成逻辑关系"；在这里，我们看出了构成"视觉对象的前历史状态"的"暗流"。可理解性并不只由画作的可命名的要素和它所精选的题目来提供。正像符号学家们已经注意到的那样，造型言语活动，在形象认识之前并超出世界上各种事物之间"自然的"亲缘关系，就已经直接是有意蕴的了。形式的（拓扑学的、本相的、色调的）构成成分之间的关系，已经包含着一种更为深刻、更为抽象的意指［格雷马斯，1984；科兰-法布里（Corrain-Fabbri），1999］。我们需要做的，是记录分析性描写的挑战，这种描写由于视觉实质比语言学实质更难于切分，而变得更为困难。

了解克莱用以构筑他自己言语活动的表达天才和概念准确性的人，不能局限于一种直接的和粗略的理解，但是，他必须对各种要素和它们的句法进行认真的解读。自然，信赖想象、信赖克莱本人推荐的形象词典是可能的，因为他

---

① 按照戈德曼的说法，从《教育学概论》（*Pädagogische Skizzenbuch*）中提取的克莱的图案（慕尼黑，1925），很好地告诉我们"想创作被认为忠实于西方人目光的一幅空间表象的艺术家，应该违反'几何规律'"（1968，第20页），并应该进行一种必要的翻译工作。按照格林的说法，克莱"发现了视觉感觉的特殊的、从视觉上是活跃的规律"（1965），此外，他使这些规律服从于"借助许多幻觉来发明的那些小的转换"（同上）。实际上，多亏了克莱的"心理想象力"，一种奇迹，那会是一种视觉合理性与概念合理性的结果，也就是说"如此被感知的外部世界的规范，与想象的规范是一致的"。

② 一如瓦恩多（Varnedoe）所相信的那样（1990），他注意到了克莱的技法与列维-斯特劳斯旨在重新建构一种感觉逻辑的结构方法是相似的。

不同于其他艺术家，他并不吝啬给出指示[①]。不过，句法问题，也就是说，在每一幅作品或一组作品内部建立要素之间关联性的问题，以及对于平面表面的同时感知允许和利用的意义具有繁衍性的问题，依然存在。

因此，最好的解读，是在可能的情况下说明了构成保罗·克莱“方式”的全部机制之精巧和魅力的那些解读，而且它们能够更多地显示出意义的繁衍性，而不是它的单一性；更多地显示各种意指严格的和隐性的层次，而不是它的一种含混的模糊性或可逆性[②]。

例如，我想到了对于《无限的平等》(*Egale infini*)(*Gleich Unendlich*, 1932)的注释，在那一则注释中，达米施(Hubert Damisch)(1984)逐步地指出，作为在一种分离性底色上画出的“卧倒的8即∞”(小提琴的音孔和无限之符号)是怎样再现形式的一种结构产生过程中音乐的和数学的计划的。或者，我想到了对于《生理亮点》(*Eclair physionomique*)(*Phisiognomischer Blitz*, 1927)的分析，布勒兹(Boulez)把这种分析看作“克莱思想和想象力的规约”(1989，第134页)，而这种规约作为其手段可以与伯格(Berg)的《沃采克》(*Wozzeck*)相比。在这幅作品中，意义是由再现处于动作中的力量和相互变形来提供的：那便是最初的几何要素例如直线和圆之间的相遇、对立及抽象结合；那也还是断开的线，它通过一个圆并借助于命名而获得“穿过一副面孔的光亮”的形象价值。

乔治·马纳科尔达(Giorgio Manacorda)的分析，明显是在符号学的方向上形成的。他的分析寻求进入“像似符与词语符号……两个符号系统之间的跨符号学关系或等值”(1978，第205页)之中，为的是按照雅柯布森的观点来证明，在克莱作品中，“词语文本在结构上并非有别于绘画和图解文本”(第208页)。鉴于因对于时间性和线性的否定所产生的诗歌言语活动的像似化特

---

① 认为克莱为固定的情绪意指提出了一种新的由符号构成的像似学，即为规约特征(按照叶姆斯列夫的意义)提出了一种“情感字母表”，这是一种普遍的错误看法，爱森斯坦自己也没有避开这种错误。正像我们已经看到的那样，相反，他的情绪再现是半规约的，因为这种再现是建立在表达平面与内容平面的范畴相互关联的基础上的。不过，对于克莱的“螺旋形”的解读，按照这位伟大的俄罗斯电影导演的理论和形象灵感学说而言，则是一种未挖掘的源泉。

② 下面是一个更具说服力的例子：“一幅想形象地表现伯尔尼(Berne)地方的一首田园诗的图画，应该包含着：1. 一只唱歌的‘伯尔尼钟楼的公鸡’(zytgloggegüggel)，它‘呼唤着它的祖国’；2. 一种酒鬼们对着这种公鸡大声喊叫的四重唱；3. 两条橡胶章鱼相互询问它们能否破坏这种四重唱，或者它们是否最终死亡；4. 伯尔尼市那些包围着场景的枝叶。应该包含着‘夜间的雷鸣电闪，剧烈的光亮向睡梦中投入着喊叫声。埃克藏·施内勒尔(Eckzhan Shneller)做客格费勒女士(Mme Gfeller)家，用丰盛的晚餐’。现在，我可以强化对于这些事物的表达了，但我只用一次抛出的线条来强化，只用被看作绝对螺旋形的线条，而不考虑那些分析性的附属内容。”(克莱，1957)

征，分析工作便不仅用在了语言学方法上，也用在了“诗歌言语活动所特有的方法上，这些方法可以根据绘画言语活动的顺序进行重复”（第 222 页）。一首短诗《格言》（*Motto*）介绍了一些编码同构特征，这些特征没有使批评家推导出词语与视觉相互之间在符号学上的一些翻译规则，而是推导出一种真正的超编码（Ur Codex），即“一种不变编码身份”（第 220 页），它负责克莱绘画“神秘性”的风格效果。同一种形态学，即服从于句法规则——比如移动、回转和反射——的一种“棋盘”或空间发祥地，将表现在克莱的图像与诗歌[①]之中。

但是，规范的符号学解读，在我们看来，便是菲利克斯·蒂尔勒曼（1982）对《神话花》（*Blumen－Mythos*，1918）的解读。在他的解读中，克莱的创作活动的神话—诗歌特征得到了准确的记录和阐述。一旦根据形式范畴（曲线 vs 直线，尖 vs 圆等）而将表面所有要素的统计表做出来，这位符号学家便将这些要素与内容的抽象范畴（活跃的 vs 不活跃的，天上的 vs 地上的等）建立起相互关系。于是，他发现了一种神话——规约结构，在这种结构中，性欲结合与自然力结合并行，以比之于诗歌的方式“在产生节奏”。正像我们马上要看到的那样，如果神话再现解决一些真实矛盾的想象方式的话，那么在菲利克斯·蒂尔勒曼看来，“（克莱的）绘画，借助于几十平方厘米的面积，能够说明一个新世界，而在这个世界里，所有的矛盾似乎都得到了解决”（1982，第 40 页）[②]。

在继续阅读这篇文章的同时，我们限定自己只对画在薄纱和纸上的一幅 20cm×19.5cm 大小的水彩画《斯芬克斯形式》（*Sphinxartig*）（*En forme de Sphinx*，1919）进行解读（见图 1）。一种符号学解读，是很慢的和需要深思的，它是在两个平面上进行的：1. 形式、色彩和力度的造型层次；2. 命名与形象化的像似层次。我们将考虑由克莱制定的理论范畴、他的像似学词汇和这

---

① 对克莱的一幅绘画（《晚上分手》，*Scheidung abends*）与乔治·特拉克尔（Giorg Trakl）的一首诗（《黑屋与疯狂程度》，*Die Stufen des Wahnsinns und schwarzen Zimmern*）的比较，请见乔治·马纳科尔达援引的于尔根·瓦尔特（Jürgen Walter）的论述（1978，第 203～204 页）。

② 也请参照费尔迪（Verdi）（1974）与鲍沙兹（Bauschazt）（1991）两人在不同方向上的分析，后者曾根据符号学的一种结构观点认真研究过克莱的四种构图方式的语言学的、数字的和类型学的构成成分。关于克莱的类型符号的难以辨认的特征，关于边缘的形象和关于绘画器具的不可忽视的效果，请参阅马兰（Marin）（1972）的研究工作。关于所用材料和它们特殊的与相宜的效果，也请参阅格林（Gehlen）（1965）对于半透明的粘贴画和“透明的复调音乐”的结果的丰富观察（第 179 页），特别是他对于《主路与侧路》（*Haupt und Neberwege*，1929）构图的描述。对于与尺码有关的东西，我们同意他的说明，那就是话题的带讽刺意味的灵活性尤其适合小的尺码。相反，在大尺码的情况下，讽刺性很容易变成闹剧。

幅作品所特有的结构机制。



图 1

我们将强调形态学与句法之间的区别。在克莱看来，“(静态的) 形式……是一种狡猾而又危险的幽灵”（1970，法文译本；1977，第 269 页）。在他看来，任何好的形式都代表着一些正在形成的力量，即产生与变化：“结构……是微小要素的一种节奏。”（1970，法文译本；1977，第 69 页）同样，在包豪斯流派看来，色彩系统是穿透宇宙和人体的一种能量组合。色彩的画作是捕获与记录的图表。至于克莱的画作，它们本身就是由密集的节奏所强化的富有生命力的过程。没有人比他能更好地与柏拉图赋予那些借助于图画和颜色来创造生活的人的名称相适应：生命作家（zoographos）。

造型

拓扑学

我们知道，在克莱看来，轮廓具有“集中”和“捕捉”“不稳定印象”的功能（克莱，1957；法文译本，1959，第 247 页）。轮廓构成一种形式和一种力量。在解释围绕着外在构形的黑色“壁龛”的时候，就是要在这个方向上进行，该黑色“壁龛”借助在直线上的“蜗牛式涡纹”而产生突出的深刻效果。从此，中间的形象便被框住和锁定，只有右下角部分除外——这一部分恰恰对立于对面的和邻接的界限，因而产生一种开放和损坏效果。

构图的几何中心，位于右侧三角形的底部，该三角形的左上侧在延长对角线，并在下侧与简单地说是绿色长方形的交叉处把绘画的表面分成两部分。在了解克莱的话语——“规范，即被集中的辐射”（克莱，1970，第106页）和扩散“理念”（第29页）——的情况下，这就是所有要素赖以得到确定和明显地被变动了的场所。

为了方便说明，现在，我们将绘画分成垂直维度和水平维度。

在垂直维度上，我们区分出三个平行的区域，其构成是：1. 两个对称的三角形；2. 一个包含着几个几何构形的长方形，在长方形的周围，我们看到两个色调相同的涡纹；3. 一条带子，上面有两个圆形的和相接触的要素（组成倒下的“8”的形式），每一个要素都具有一个中心点和一些放射形的分隔部分。构图的上面部分提供了一种很宽的开放效果。

在水平维度上，这幅水彩画分离开两个几乎是对称的部分，因为邻接的共有线穿过形状为倒下的8的构形成分的中间。每一部分都带有空间、本相和色调的特征，这些特征在右侧产生了一种不对称，而这一侧比起它的体积来讲，由于向着涡纹体的上方和没有界限的边缘移动而更显得开放、更具有空间感和更为扩大。

在水平维度中也还应该看到，各种对立依据排版上解读的习惯方向从左至右获得了一种动力价值。

我们被在位置上靠近构图中心的两个双三角形带入这种方向，原因是右侧的三角形更大而且它的方向更突出。

我们可以对下面长方形的外在构形说出同样的东西，这个构形被分为两条带子，表现出一种断裂的连接。在克莱看来，这些错开的结构组成不仅再现着静态的相互影响（“因几个独立的主要分支的部分叠加”而获得的“中间分支”），而且再现着真正的节奏，也就是说，再现着富有节奏的过程（克莱，1970，第195页及以后）。格伦伯格（Greenberg）（1960）已经注意到，在克莱作品中构图是临时的，并且应该用动词或更准确地讲用动词的各种体[①]来描述其构图。不管怎样，左侧的更为强化的细分特征促使其向着更为稀疏的右侧部分发展。那些涡纹体由于带有色调的平行特征，而将我们带到深色的边缘，而“蜗牛”就依靠这一边缘蜷曲着身子，它使边缘分开并引入绘画的一种深度效果。我们知道，一种轻微的不对称（它也主导着有机世界），便是克莱为了赋予图像以活力而使用的“造型”技巧。

---

① 动词的体（aspect），是指动词所处的状态，比如“进行体”“完成体”等。——译者注

再向下，我们看到的是一个由倒下的8组成的形式。在克莱的术语中，它是“一种双重的循环运动，或者是一个由两部分交叉而形成的圆”，其原动力中心“可以控制两种循环的运动”（1970；法文译本，1977，第107页）。这里涉及的是他作品中具有不同语义价值的形象构形成分：环、听觉或小提琴的手柄、耳朵、嘴巴、领子、花瓶把手、植物、鱼、蛇及其他。正像达米施所观察到的那样（1984），这种形象构形是无限之数学符号。但是，在造型层次上，它构成一种具有张力价值的圆，因为它在于“压缩与放松、延长与缩短之间的一种交替变化”（第111页）。因此，它可以指向一些语义价值，比如退化、再生、退化，依次类推（第108页）。以倒下的8的形式的构形，被穿过上面两个三角形中间的同一条线所切分。在两个“圆”的内部，两个由同一条直线集中和排列的点被三条可以调整循环效果（旋转和运动）的线穿过。克莱称之为“连续的序列”。

如果把构图分解为两个部分，就会注意到，右侧部分与左侧部分表现出一种对立的造型安排：在左侧，画笔在底色上的运笔方向、涡纹的黑色轮廓以及将眼睛的下部延长到空白处的线条，这些都表现出通常是水平的方向。相反，在右侧，将倒下的“8”的循环构性成分与上面呈多面形的带子连接在一起的线，从中间切分涡纹的几条线以及涡纹本身（该涡纹相对于另一涡纹呈向上趋势），它们都带有垂直性。其目的都在于获得一种不间断的动态形式。

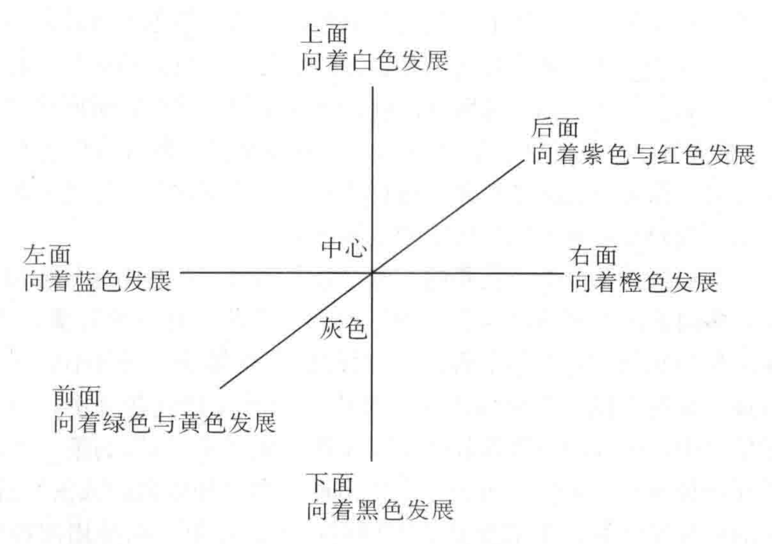
色调

这里涉及的是视觉符号学很少光顾的造型维度领域，相反，在克莱的理论中，这种维度在能指层次以及激情层次上起着非常有机的作用。[①] 在《斯芬克斯形式》中，颜色的分布是复杂的和难以琢磨的。在上部，颜色是均匀的，或者是水平地着笔的，具有底色效果；相反，在中间部分，色彩在连续与切分之间交替，在这一部分，颜色通常由线条所限定。

1. 我们知道，在克莱看来，明暗之间的连接先于真正色调的连接，而色调的连接，一如在歌德那里一样，是光线与阴影在着色作用下积极交会的结果（“基调！便是进入了色彩的天堂”）。白与黑，既可以转换又相互关联，占据着其有名的图示的中间立柱：色调范围是根据一种整体动力构想的，就像一种旋

① 关于颜色在克莱极富色彩的诗歌中与绘画中的可比性使用，请参照马纳科达指出的内容（1978），尤其参照雅柯布森在词语色彩与视觉色彩之间所引入的相互关系的介绍，这种相互关系值得继续使用和从符号学上加以展示［雅柯布森，1970；沃（Waugh），1979］。

转运动，在这种运动中，三种基本颜色——黄、红、蓝——并列着。在中心，颜色混合形成了灰色。甚至就在此，表象的“固定成分”——高 vs 低、左 vs 右、前面 vs 后面——便得到了确定。



右下方“色点”的黑色与上方中心色点的灰色之间的对立，通过克莱的明确选择而具有一种特殊的意义。我们知道，理论上的绘画人应该将“……光线再现为像是色调的运动……像是能量的发挥”（克莱，1957；法文译本，1959，第 244 页）。在此，“明—暗的变化”（克莱，1970；法文译本，1977，第 339 页）在活跃对立，并借助于几个三角形尖点的几何图形的中介和线条的方向，将目光从黑色引导至灰色，也就是说，从下面引导至上面。

相反，倒下的“8”在水平方向上从左侧的明亮向右侧的阴影发展（“这属于动量领域，它们是从明亮到阴影的一些运动”。克莱，1970；法文译本，1977，第 111 页）。我们知道，在克莱看来，/阴影/vs/灰色/的运动，在语义学上对应于从确定（阴影）到不确定（灰色）的一种移动（克莱，第 306 页）。因此，色调的各种对立与移动对应于一些范畴和属于认知平面的一些行程。它们尤其涉及符号学上称之为认识论模态的东西：确定与不确定。

总之，在水平平面上，从左向右的运动是从限定到不限定，是从关闭到开放，是“偶然与必然在一种无限的计算中的统一”[1]。在垂直平面上，这一运动依随着从低向高的方向，是从确定到不大可能。

① 德里达（Derrida，1968，p. 45，cité par Damisck，1984，p. 228）。

2. 对于关系到《斯芬克斯形式》调色板的内容，所出现的四种基本颜色被连接成一些“可解读为”向其他颜色以及向着明亮（白色）和暗色（黑色）移动的色调。

砖红是一种向着黄色移动的红色的与暗色的色调；绿色向着黄色移动，并且是暗色的；天蓝色在其紫藤色之中是通过蓝色向着红色，随后是向着白色移动时产生的。黄色作为区别最为明显的色调对应于基本黄色，时而昏暗（赭石色区），时而明亮，就像在底色带中那样。一般的明亮效果（红色与绿色向黄色与暗色移动，而天蓝色向红色和亮色移动）产生“东方”景致的金色与热色的意义效果，我们在后面还要谈到这种效果。

因此，在拓扑学平面上，色彩的扩散之分布说明，在右侧部分与相对于本相安排而是多余的左侧部分之间有一种不对称（因此，有一种矢量）。对于关系到外在形象与底色之对立的东西：1）我们在左侧部分的底色中有一种明显的色彩连接，而在右侧，色带融入了一种中性的均匀的色调之中；2）相反，在外在形象之中，更大的一致性效果位于左侧（倒下的“8”的第一个椭圆是完全按照同一种色调绘画的，而第一个三角形是由三种颜色构成的），而在右侧，椭圆的外在形象的各个部分具有不同的颜色，三角形则是用四种颜色画成的。

一种特殊的角色分配给了那些黑色、灰色和黄色的“色点”，它们并非是由一些边缘界定的，因此很难赋予其尺码以语义，除非像我们下面看到的那样不包括灰色。如果根据形式与底色的对立难以确定这些色点的话，那么在色彩平面上则有可能于右侧的黑点与左侧的黄点之间建立相互关系，因为它们在明亮轴上不容置疑地是对立的；因为在克莱的概念中，黄色是在白色之后最为明亮的颜色，而蓝-紫色是黑色之后最不明亮的颜色。我们可以做这样的假设，即与左边的色点具有相同色调的黑点左边的黄色“区域”在产生一种“韵脚”，也就是说，在左侧空间与右侧空间之间产生一种张力结合，这种结合是按照我们习惯的阅读行程而具有方向性的。随后，我们便在黑点处有所停顿，接着，就像我们已经看到的那样，这种结合又被那些垂直的线和三角形的角引向上面。于是，在水平维度上便借助于那些色点即那些“无边缘的颜色”，在垂直维度上便借助于那些可确定为“无边缘的边缘”的线条而暗示出了动力方向。我们知道，对于“自由”颜色，克莱从未放弃过拓扑学上的结构，后来的许多抽象派画家也都是这样。不过，陈述性运动似乎是由具有真正本相要素中的公开的和很少的特征暗示给人们的，而处于文本之中的信息提供者则是借助于这些本相要素在引导观察者的目光。在这些本相要素之中，除了色彩的对立和范

畴作用之外，指出其程度和张力上的作用是重要的，因为这些作用与一种相互关联的强化和弱化运动密切相关。例如，只须想到从黑色到灰色的过渡就可以了，因为根据画家的意图，这种过渡是显现与消除之间的中间点。克莱总是追求造型运动与情绪和情感运动之间的一种相互关联观念，这使其带有我们可称之为“半规约性”的特征，所以，这种过渡就更具有意义。正像格林所观察到的那样（1965），克莱的情绪，尽管是客观的和“可分离的”，但它们“在反衬之中仍然是对立的和紧张的”。就像向下的“被破坏的接续”与一种压迫和乏力意义有关系那样，向上的运用（恰恰从黑色向灰色）也与一种类似“增加的快乐”的舒适感相关联。但是，上升的感觉将观察者引向一个色彩不确定点即孤立的灰色点，而目光的扩展则与对于强度的一种减弱情感混合在一起。

“我们完全可以将这种类型的过程确定为一种已有的经验（Erlebnis）”（克莱，1970，第308页）。

像似关系（iconique）

斯芬克斯：“我们口中说出的带有精神的语言在表露。而您，您则赋予其体表。”

——歌德[①]

图画的轮廓，作为对于世界的可词语化的外在形象的理解，完全可以使我们想到是位于所谓“环状”或“蜗牛状”涡纹（这是克莱的一种重要的图案[②]）之中从侧面看到的手柄在右侧的一把小提琴，或者让我们想到一辆不稳的车子，即一辆带有不规则车轮的马车。语言似乎达不到目光那么丰富的高度。

但是，其题目《斯芬克斯形式》却将我们引向他处。

我们知道，命名并非只是分类。它是在对象与自己之间或人们与自己之间建立一些关系。此外，我们了解克莱所有题目的思辨的和诗歌性的作用。在他

① 歌德：1808—1832（法文译本，1984，第228页）。

② 不管怎样，带有两个涡纹（小提琴的音孔）的线条可以获得的各种形象价值，我们在这方面缺少更为宽泛的比较评价，这种线条可在形象平面上充当耳朵（《用手指掐算的老人》，*Vieux calculant sur ses doigts*）或充当《使用梳子的男巫》（*Sorcier avec peigne*）中的嘴巴，可充当《恋人》（*Amoureux*）中的或《喜剧歌剧中的女歌手》（*Chanteuse de l'opéra comique*）中的衣领，可充当《潘多拉盒子》（*Boîte de Pandore*）中的提手或充当植物，依次类推。不论怎样，这是根据在空间中的方向和与另一种外在形象整合进行的。

看来，词语的“任务在于完善和明确我的画作所激起的印象”。于是，他经常使用可以准确地把握第一印象的影射性的婉转说法。由此，产生了其题目的重要性和进行准确翻译的困难性。在这种情况下，翻译成《就像一个斯芬克斯》（*Comme un sphinx*）是可以接受的，但是，artig（相符，可爱/精巧/美态）的意指是更为灵活的："带有斯芬克斯的形式"可能是更为合适的，并且遵守了“克莱的滑稽的幽默感”（温德，1963，第93页，它的论证的灵活性，“浪漫的讽刺性的可贵的之花”）（同上）。

更使我们感兴趣的，是将斯芬克斯确定为问题与认识的外在形象。词语平面的引入，即被模态化的命名，在形象平面上颠倒被造型特征所承载的抽象意指，并因此允许造型维度过渡到像似维度。我们最终辨认出的是，一种复合外在形象的被深度效果所强化了的肖像。于是，“不同于一般的野兽”，即斯芬克斯，获得了形式。我们后面还要看到这一命名的原因或激情。现在，我们要想到的是，克莱经常使用人形的、真实的或幻觉式的明示。在那些明示之中，除了一系列著名的角形、魔鬼、拼凑之物、精灵、侏儒和精神惶惑的女祭祀之外，我们还会看到各种类型的巫婆以及一系列的怪兽（Urchs），那是一种魔幻动物。[①] 斯芬克斯在例如《斯芬克斯的灾难》（*Katastrophe der Sphinx*）（1937）一画中时，很少伴有折断的线条，而这种线条在克莱的作品中表明的是“很大的张力”，是“戏剧特征层次清楚的宽大场地”（克莱，1970，第391页）。

不论是事实还是玩笑，斯芬克斯形式的形象化过程被分为两个部分：一是正面对着我们的部分，它集中在眼睛上；再一个是带有古怪边缘的王冠发式[②]，而该发式上面有两个本身亦被一支羽饰从中分开的三角形帽子。

我们将把带有头饰的外在形象称作木偶，同时不考虑三角形帽子，因为后者需要做另外的研究。

木偶

形象绘画使“我们思考”。 ——保罗·克莱[③]

---

① 对于保罗·克莱的一个不完善的主题名单，可参阅克莱的著述（1970；法文译本，1977）。

② 对于相似的书法解决方法，请参照《墙画》（*Peinture murale*）（1924），在那幅画中，构形成分可以再现为一种花边纬线；或者参照《城市指南中的一页》（*Page du livre des villes*），其中，构形成分转换成音乐乐谱。

③ 同上。

首先，人形方面的明示指出了一种视点：正面性。向观者转动的眼睛可以让我们辨认出正在注视我们的一个“斯芬克斯形式”的头[①]。多亏了我们刚才注意到的那些造型特性，这两只眼睛圆睁着，从其中心向外辐射，衬托着呈线条状的倒下的“∞”字形的可逆返的循环，并在水平平面上开始了一种从左至右的回转。它们吸引我们的目光，并将我们的目光引向暗淡的“色点”，从那里，我们应该借助于一种垂直的运动向上观看，即向着灰色和圆形的“色点”观看。克莱在耶拿（Jena）的著名演讲中说：“在艺术作品中，有一些路径是为观看者的眼睛所安排的”（1924；法文译本，1973，第78页）。

但是，为什么是斯芬克斯呢？那么，这个不可思议的怪物为什么具有这样的嬉戏的和幼稚的特征呢？它是否是一种 artig 的即可爱的斯芬克斯呢？应该考虑克莱的讽刺变化，这种变化使最深刻的话语成为可逆转的。“我只在讽刺时才是完整的。我是否偶尔会完全地与讽刺融为一体呢？它临时地构成了我唯一的信条”（克莱，1957；法文译本，1959，第69页）。他的斯芬克斯被讥讽的反语掩盖着前进，但“克莱的画作总是对于人的生活或命运继续使用一种指示、一种影射”（Will Grohmann，1954）。他的画作具有模糊显现的一种非常明确的方式。

因此，这个斯芬克斯很像是一种木偶，克莱喜欢制造这种木偶来表现怪诞的故事。埃及斯芬克斯的威严的王冠（风帽，外加垂胸的两侧延伸部分和一个额头花冠）变成了一种古怪的木偶的头饰。或者，那是一种傻瓜（fool）帽子，而傻瓜则是待在权力人士旁边滑稽地模仿真实的小丑。

此外，两个涡纹之间的长方形（明显地对立于两个涡纹）在其形式和侏儒生理关系之中与王冠是一样的，而1927年的一幅著名的水彩画《黑王子》（*Le Prince noir*）就是用这种王冠装饰的。在克莱的作品中，形象构形成分在头部是多见的。这些构形成分借助于重叠代表着一种思想、一种梦想、一种幻觉（就像1923年的《恋人》，*Amoureux*；1921年的《一点疯狂》，*Un brin de folie*）。然而，在图像的上面，我们看到了一个双重的三角形，这是在克莱的作品中重复的图案（《佩尔伦－施魏因先生》，*Monsieur Perlen－Schwein*，《一位学究的肖像》，*Portrait d'un érudit*）。几何中心就位于两个三角形中间，那么，应该赋予这两个三角形什么样的意义呢？我们是否可以在这里找到斯芬

---

① 因此，我们可以排除涉及属于地狱女神（*Archrotia atropos*）的东西，那是一只与斯芬克斯具有同样强烈色彩的蝴蝶。可以说，蝴蝶在克莱的动物画集中是不少见的。

克斯这一命名的秘密呢？

金字塔

斯芬克斯："已经有一个谜，那就是解释你。"

——歌德[1]

有三种形象构形成分前来帮助我们：两个三角形之间垂直的"一束"；每一个三角形上有三条线，共六条，它们都向上直立；那个圆圆的灰色"色点"位于两条内在线的理想的延长处，那两条内在线是起自两个三角形顶部的几条线中最长的线[2]。

于是，我们假设，这里涉及的是可以代替下面象形文字的一些造型构形成分：金字塔、棕榈树和月亮。这些组成了一幅东方的景致，它让人想起克莱1914年的北部非洲之行，尤其让人想到符号学家所说的一种同位素性，也就是说，一种叫作斯芬克斯的一致性解读。

关于能指，在克莱的《景致》或《花园》与同一年的《宇宙构图》（*Composition Cosmique*）之间进行一种接换是很容易的；相反，对于意指，行程则似乎更为复杂。

我们从他的《日记》中知道，灾难性战争结束前的那一年，画家住在离慕尼黑不远的地方，当时他在德国军队中服兵役。在他看来，尽管服兵役是一种"舒适的地狱"而战争是一种"由记忆编织的抽象活动"，但他在精神上还是被战争的悲惨结局和他的几位朋友的死去所重创：他曾与奥古斯特·马克（August Macke）一起去突尼斯旅行；还有弗朗兹·马克（Franz Marc），他有着"……因那个时代的转型所受压迫而形成的"浮士德（Faust）性格，而且他"经常地询问：这是真的吗？他滥用'异端'一词。他没有信仰的静态信念"（克莱，1957；法文译本，1959，第310页）。

他在1918年5月28日写的第1121段日记中说："晚上，我与歌德一起躺在飞机场。"这一指示很珍贵[3]。

---

① 歌德（1808—1832；法文译本，1984，第313页）。

② 我们不再解读那些在我们的右侧与涡纹相交的线条：不论怎样，这里涉及三条线，这一点肯定了雅柯布森（1970）所很好地理解的三元节奏。

③ 克莱在同一种情况下指出，在他思考音乐和绘画的神秘感的时候，他的战友们"都兴致勃勃地围着他，或者戴着鬼脸面具隔窗窥视他"。

在《浮士德》第二部分的第一章中，我们遇到了一些斯芬克斯。在沃尔比吉斯（Walpurgis）的传统之夜，这些斯芬克斯受到所洒鲜血的引诱而与古希腊故事中的其他人物一起走向法萨尔（Pharsale）战场，而“世人都知道谁是胜利者”（歌德，1808—1832；法文译本，第307页）[1]。一个圆球“在一轮正在升起的、弯弯的但却是明亮的、四周散发着温柔光泽的月亮”（同前）照耀下从天而降，里面有一位飞行者，那便是矮人荷门克吕斯（Homunculus）。正在这时，作为黑夜与白昼的千年调整者的几位斯芬克斯来到了。下面是它们的歌声：

> 坐在金字塔面前，
> 在民族的法庭上，
> 战争、和平、洪水
> 都不曾使我们满面愁容。[2]

歌德的说法带有准确的对应性：战争、飞行者、斯芬克斯和金字塔。如果我们接受歌德这种说法的话，那么，这便是与占据着画面一多半的景致相适合（artig）的一种意义：金字塔、棕榈和月亮。斯芬克斯面对金字塔一动不动的面孔：克莱建立的超自然的像似学的神话素。这是他宽阔的心理画卷的中的一种形象思维，即一套奇异的图案。

但是，那些三角形构形成分，以及延长三角形交叉线的直线和我们解释成像是棕榈树的中间的“一束”，可以加载其他的意指。在克莱看来，如果这些要素都具有一种动力功能，并且，如果这些形式都相当于一些力量，那么根据《艺术论》（*Ecrits sur l'art*）[3] 的某些说法，那些直线便显示了一种上升运动的特点，而那一束则显示了一种下行方向的特点。相反，那些三角形的外侧都向两条内在直线之间的一个“空”点会聚，那里是一个空荡的天空，它突出了月亮的高度。正像我们已看到的那样，这一运动与/满足/的一种情绪特征相关联，而对立于相反方向的/压迫/，但它也对立于具有一种不可判定的消失特征。

---

① 关于歌德这种图案在克莱作品中经常出现的情况，请参阅这首诗歌：“只有夜在使我感到凉爽/我就是从沃尔比吉斯开始起飞/就像一只黄萤，我立即知道/一只小小的灯笼在何处点亮。”（克莱）

② 歌德，1808－1832；法文译本，1984，第318页。

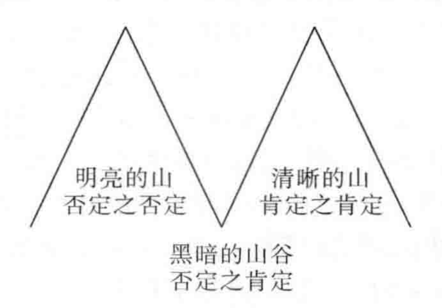
③ 见克莱的著述，1970（法文译本，1977，第52～68页）。

诗歌的偏离

雅柯布森分析过的八音节诗，其形象与语义的相形性被认为是令人惊异的：

> 有两座山，光亮而明晰，
> 动物之山，众神之山，
> 但在它们之间，是黑暗的人类之谷。
> 有一次，一个人向上仰目，
> 他不无预感，一种愁绪难以平息，
> 他知道，他无法知道，
> 那些不知道的人，就是不知道，
> 而那些知道的人，就是知道。

雅柯布森把握住了能指与所指的三元结构，在我们的形象中，它们是：山、山谷和“纯粹是隐喻的空间图案……（这种图案）构成了整首诗的基础”（1970；法文译本，1973，第396页）。他还用图示的方式将这种结构做了表述：



在人的山谷中，有着知道自己有所不知的主体，他对立着在语义上不对称的两座山：动物之山，众神之山①。这里涉及的是一种典型的神话结构，该结构在语法平面、视觉平面和语义平面上与体现克莱言语活动的相反项和矛盾项

---

① 关于山和金字塔的三角形图案与树和月亮的图案，请参阅《冬天的群山》（*Montagnes en hiver*），它是1925年的一幅水彩画（克莱，1970；法文译本，1977，第390页）。但也可参阅《家训公马》（*Domestiquer l'étalon*）中“马耳朵”的构形成分，或者参阅《广场一景》（*Vue sur une place*）中的屋顶等。

的对立之间建立起关联。它应该“连接起一些细微的对比要素，但也应该通过例如建立秩序与混乱之间的对立来连接这些要素所属的那些词项，以便使连接的、并列的或叠加的两个组别建立起一种相互关系，即一种相反项之间的关系，而借助于这种关系可以突出那些特征”（克莱，1957）。

随后，这些聚合关系的对立可以在表达和主题平面上通过中性化过程或拼合过程而得到解决。其结果，便是产生一种目光向上的运动，接着是从阴影到明亮的认知过程和一种令人惬意的情绪转换。

雅柯布森观察到了一种方式，即在这首小诗中，“读者在此是被邀从空间视觉（能指）向着严格的精神抽象过程（所指）前进的”（1970；法文译本，1973）。一种一致的形象平面即认识平面成型了。如果重新采用和展开雅柯布森的用语的话，那就是，作为诗歌——画面中心场所的山谷“在这里是代表两个相反项之间难以解决的矛盾的唯一场所：是潜意识的意识本身（潜意识无疑指向其相反的和悲剧的两个方面）和意识的潜意识”（第 396 页）。

这幅水彩画的两个三角构形成分的形象同形性和它们在空间和色调上的不对称性，就像被颠倒的呈开放状的那个三角形、山谷和由棕榈树的中心位置所指示的顶峰之间的关系一样，也同样是很明显的。指出“其自己意识中的悲剧潜意识”这一命题的俄狄浦斯[①]“香味”是无益的。

但是，除了作为各种相反项互补统一体的人，雅柯布森没有谈及动物与上帝之间的另一个复合项：这正是斯芬克斯面对人的情况。

以问题形式出现

普洛透斯（Protée）：“你一点都没有忘记使用计谋”。

塔莱斯（Thalès）：“请改变形式，只留下使你快乐的东西”。

——歌德[②]

我们要再回到斯芬克斯的头像上来（这两个词可能有着相同的词源）。

---

① 俄狄浦斯（Oedipe，或希腊文 Oidipous）：古希腊神话人物。他的父亲是的国王，他出生后不久就被放在了远离父母的地方，原因是有神喻说，这个孩子以后会杀父娶母。他是被科林斯（Corinthe）的国王收养后长大的。为了逃避这一预言，他走上了去往福基德（Phocide）的路，路上，他与一位行者发生了争吵，他将该人杀了，其实，这个人正是他的父亲。在他到达底比斯的时候，他懂得如何回答斯芬克斯向路人提出的问题，于是，他没有死去，而是斯芬克斯死去了。——译者注

② 歌德（1808−1832；法文译本，1984，第 353 页）。

画作中的观察者，也就是说以斯芬克斯形式出现的人，睁大着眼睛看着我们，同时表现出一种不令人讨厌的惊异（“我惊异地在看”，1903）。我们知道，形象的正面特征是从所再现的空间出发面对着观看者的。这是一种与我们对话的方式。

但是，这种大睁的目光并不像美杜莎[①]的斥责那样，是一种威胁人和使人瘫痪的斥责。意义效果是一个令人惊恐的问题，即一种无法回避的谜。

它是有关底比斯（Thèbes）的斯芬克斯即靠四只脚、两只脚和三只脚走路的那个动物的问题吗？[②] 如果是，那就应该说，俄狄浦斯（Oidipous）是命运非凡的，因为他在其姓名之中就带有答案。Oidi-pous 意味着“肿胀的脚”，而且由于他过去是一个被链条锁住的孩子，所以很擅长运送东西。斯芬克斯由于厌倦了重复同一个问题，厌倦了沉默不语和错误的答案，它也许希望俄狄浦斯赢得胜利。

但是，就像本雅明在其对于克莱的《年轻的天使》（*Angelus Novus*）所做的令人头晕的解读那样，我们是否也是在过分地进行解释呢？在这位哲学家看来，天使的正面目光，由于“被一位两手空空的赠予者所吸引”（本雅明，1955），所以是捕获的举动，该举动将观看者引向形象的深度。对于一位希伯来天使说来，魔鬼似的（和波德莱尔式的）脑袋周围的涡纹并不是一些头箍，而是一些护身符。[③]

不管怎样，一个文本并非是所有含混性投影的地方。相反，借助它的形式，文本在各种可能的解读中进行一种选择。我们已经看到，金字塔和棕榈树、东方的感悟和歌德式的互文性[④]，正将我们引向埃及的斯芬克斯，它早在

---

① 美杜莎（Médusa）：希腊神话中的蛇发女怪，被她的目光触及者即化为石头。——译者注

② “在地上，它是一个有着两音步、四音步和三音步嗓音的生灵。它是下到地上、升上天空和奔向海洋的生灵中唯一需要变化的生灵”（俄里彼德《腓尼基人》书页旁注，Scolie aux *Phénicienne* d'Euripide）。

③ 关于《年轻的天使》的更为浪漫、更为波德莱尔式而很少希伯莱人的性格，请参阅肖莱姆（Scholem）在《桑坦德天使》（*Agesilaus Santander*）一书中的观察。当代的天使理论在克莱的作品中发现了一处非常肥沃的土地，但是，引入一种差别关系和在天使与斯芬克斯之间建立起一种张力，将会是有成果的。

④ 互文性（intertextualité）：互文性概念是由俄国符号学家巴赫金（Bkhtine）引入到文学分析之中的，它曾在西方引发浓厚的兴趣，因为它所涉及的方法似乎可以充当主要是比较文学研究赖以建立的“影响”理论的替换方法。不过，这个概念的不明确性引起了各式各样的探讨，有时直至在同一个文本内部发现一种互文性（因为这当中有着内容的转换），有时则以一种更新的辞藻来装扮古老的“影响”（例如在对于带或不带引号的引语的研究）。互文性包含着一些独立的符号学（或“话语”）的存在，在这些符号学内部，接连地进行着或多或少是隐性的模式构建过程、复制过程或转换过程。——译者注

克莱1929年去埃及旅行之前就强烈地吸引着他。1923年，有过一幅素描，在那幅素描中，我们的这幅水彩画是完全颠倒的，并带有一些细微的线条变化（克莱的一种习惯做法）。他的题目是预示性的：《一尊硕大雕塑的头部骨架》（*Gerust für Kopf einer Monumentalplastik*）。

不论怎样，这一法老时代的巨大雕塑与索福克勒斯的神话动物有一个共同点，而克莱是其兴趣浓厚的解读者：那就是王朝的衰落：

> 俄狄浦斯："当王权刚刚垮台，是什么忧伤妨碍你去解释清楚这样的神秘?"
>
> 克雷翁："是唱恶毒歌声的斯芬克斯，是斯芬克斯迫使我们不去管我们不明白的事情，为的是正面去看我们眼皮底下发生的毁灭。"[①]

正像我们所说的那样，如果神话是解决真实矛盾的想象方法的话，那么，克莱想象出的斯芬克斯就构成了对于必须体验无法接受的现在时（德意志的朋友的死亡、战争的失利和王朝的危机）的一种占卜性的和神话式的答案。就像歌德所说："战争，和平，洪水，都不曾使我们满面愁容。"但是，《斯芬克斯形式》并非是完全不动的，因为它的注视态度是活动的；斯芬克斯跨越了现在时的锁链，与我们一起对未来发出问讯。它不是通过引起麻木的歌声，而是借助于同样是一种无限之符号的眼睛的转动。与本雅明的向未来后退的天使不同，埃及的斯芬克斯（"有生命力的雕塑"）则在一切过去的和未来的东西上关注永恒之界限。[②] 而且，与古希腊的斯芬克斯也不同（因为其冲动问题在于在生与死之间建立关系），埃及的斯芬克斯总是朝向认识。[③] 是对于不认识的认识：将来时是不能通过现在时来认识的，而突然的东西并非是确定不变的，而是无限转换的。甚至，答案虽然已知但我们不知道如何提出问题的情况，也是可能的——

在克莱的这种斯芬克斯之中，有一种由（水平的）开放运动和（垂直的）肯定张力所构成的"连续接续"。黑格尔在《美学》中使斯芬克斯成为规约符的情况下，也曾赋予斯芬克斯同样的运动："有意识的精神性，并非是在唯一

---

① 索福克勒斯《俄狄浦斯王》（*OEdipe roi*）（法文译本，1965）。

② "我带有武器，我不是在这里 / 我是在深渊里，我在遥远处——/ 我在死人那里燃烧"（克莱，1957；法文译本，1959，第297页）。而且在《死人之书》（*Livre des morts*）中也有这样的话："（斯芬克斯）看到远处尼罗天河在流淌，太阳之舟在破浪前进。"

③ 弗洛伊德之后的精神分析学家们，正在将一直以来关注俄狄浦斯冲动的目光转向对于斯芬克斯的探讨。例如拜昂（W. R. Bion）建议将斯芬克斯的外在形象看作是精神分析学的隐性奠基神话。对于有关斯芬克斯的这些情况和其他情况，我参照的都是普雷塔（Preta）的研究成果（1993）。

与之适应的现实之中，而是在仅仅接近现实甚至是与之完全无关的某种东西之中被获得的。对于这种精神性的热望甚至构成了规约主义的本质……”（1836—38；法文译本，1944，第72页）

也许是这样！

《斯芬克斯形式》：这幅小小的水彩画的题目与技法接受的是“本义”。克莱的诗句“昨天是神圣的石头 / 今天毫无神秘，/ 今天它们都有一种意义！”难道不就是暗指斯芬克斯吗？它可能是没有 artig（相符性）的考虑。但是，诡辩与玩笑具有相同的根源：那就是一种出色的和富有才华的力量。那么，一种意义是可能的吗？这位博学的画家（pictor doctus）似乎就这样认为：“这便是那种意义，/ 表面进入了 / 真理，/ 它就具有了可能性。”（克莱）

参考书目：

Barilli R., *L'arte contemporanea*, Milan, Feltrinelli, 1984.

Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet—Malassis et de Broise, 1857.

Bauschatz P., «Paul Klee speaking pictures», *Word & Images*, vol. 7, n. 2, 1991.

Benjamin W., *Schriften*, Port Bou, Shurkamp, 1955.

Boulez P., *Le pays fertile: Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.

Corrain L., Fabbri P., «Introduzione», in L. Marin, *Della Rappresentazione*, éd. L. Corrain Rome, Meltemi, 2000.

Cortenova G., *L'arte della genesi*, Milan, Mazzotta, 1992.

Damisch H., *Fenêtre jaune cadmium : ou dessous de la peinture*, Paris, Gallimard, 1984.

Ejsenstejn S. M., «Rennissuea. Iskusstvo mizansceny», *Izbrannye proizvedenija v sesti tomach*, Moscou, Iskusstvo, 1963—1970 (trad. fr., *Leçons de mise en scène*, Paris, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1989).

Fabbri P., «Un biglietto d'invito per L. Berio», *in* AA. VV., *Sequenze per Luciano Berio*, éd. E. Restagno, Milan, Ricordi, 2000; «Accostamenti a V. Adami», in P. Fabbri (ed.), *Valerio Adami*: 1990—2000, Genève, Skira, 2001.

Fiorio M. R., *Categorie cromatiche e analisi plastica*, Univ. de Bologne, 1999—2000 (mémoire de maîtrise en Sémiologie de l'art).

Gehlen A., «Paul Klee», *Zeit—Bilder. Zur Soziologie und As the tik der modernen Malerei*, Franc—fort am Main, Athenaum, 1965.

Goethe, *Faust I et II*, Paris, Flammarion, 1984.

Goodman N., *Languages of Art: Approach to Atheory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs Merril Company, 1968 (trad. fr., *Les langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990).

Greenberg C. , *in* AA. VV. , *Five Essays on Klee*, New York, Duell, Sloan Pearce, 1950.

Creimas A. –J. , «Semiotique figurative et semiotique plastique», *Actes sémiotiques*. Documents, n. 60, 1984.

Grohmann W. , *Paul Klee*, Stuttgart, impr. De W. Kohihammer (trad. fr. , *Paul Klee*, Paris, Flinker, 1954).

Jakobson R. , «On the verbal Art of William Blake and other poet–painters», *Linguistic Inquiry*, I, n. I, 1970, p. 3–23 (trad. fr. , «Sur l'art verbal des poètes–peintres: Blake, Rousseau et Klee», *Questions de poétique*, seuil, 1973).

Klee F. , *Leben und Werk in Dokumenten*, Zurich, Diogenes, 1960 (trad. fr. , *Paul Klee par lui –même et par son fils Felix Klee*, Paris, Libraires associes, 1963).

Klee P. , *Über die moderne Kunst* (1924), trad. fr. , *Conférence de Jena*, dans *Écrits sur l'art*, vol. I. , Paris, Dessain et Tolra, 1973; *Tagebiicher von Paul Klee* 1898 –1918, Cologne, DuMont Schauberg, 1957 (trad. fr. , *Journal*, Paris, Grasset, 1959); *Unendliche Natur – geschichte*, Bâle, Benno Schwabe Co. , 1970 (trad. fr. , *Histoire naturelle infinie* dans *Écrits sur l'art*, vol. II. Paris, Dessain et Tolra, 1977); Poème.

Manacorda G. , «La pagina del pittore» (1978), *in* P. Klee, *Poesie*, ed. G. Manacorda, Milan, Abscondita, 2000, p. 197–231.

Marin L. , «Klee ou le retour *à* l' origine», in *Etudes sémiolgiques*, Paris, Klincksieck, 1972; *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994.

Preta L. , «Sfinge: il mito della conoscenza in psicanalisi», *in* AA. VV. , *Psicanalisi futura*, éd. G. Di Chiara, C. Neri, Rome, Borla. 1993.

Sophochle, *Oedipe roi* : *Electre*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Thurlemann F. , *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 17–40.

Varnedoe K. , *A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, Londres Hud - son, 1990 (trad. fr. , *Au mépris des règles*: *en quoi l'art moderne est –il moderne?*, Paris, A. Biro, 1990).

Verdi R. , «Paul Klee, 'Fish magic': An interpretation», *The Burlington Magazine*, n. 852, 1947.

Waught L. , *The Sound Shape of Language*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1979.

Winde E. , *Art and anarchy*, Londres, Faber Faber, 1963 (trad. fr. , *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988).

深度、颜色与情感

——马蒂斯的内心感觉

安娜·贝雅埃—热斯兰

颜色在情绪天平上有分量。

——雅克·维永[1]

亨利·马蒂斯[2]在努力摆脱模仿的考虑和“浓缩感觉”的过程中，全身投入了一种真正的符号学事业。他的绘画被人描述为变幻无常的表面拼凑图，那些海滩带有无休止的张力，而且比任何绘画都更准备接受一种张力描述。[3] 我们尝试着做这种联系，同时尽力在观看者的感觉性感知与使相似性变得脆弱的陈述活动安排之间建立一种依赖联系。实际上，环境透视法的规律和线形透视法的规律，并不像文艺复兴时期的透视法那样以相协一致来构筑形象深度，它们在马蒂斯的空间中被完全地认为是不一致的。这种不一致的效果，就是将造型维度从其对于叙述性的忠实方面解脱出来，而叙述性已简缩为感觉所倚赖的某种最小的场面。

---

① 雅克·维永（Jacques Villon），援引自雅克·拉赛涅（Jacques Lassaigne）所著《维永》(*Villon*)，Paris，Beuane，1950，p. 14.

② 马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954）：法国画家、雕塑家。——译者注

③ 作为基本的参照，我请读者阅读雅克·封塔尼耶（Jacques Fontanille）和克洛德·齐贝尔伯格(Claude Ziberberg）的著述《张力与意指》（*Tension et signification*）（Liège，Mardaga，1998）和雅克·封塔尼耶《符号学与文学》（*Sémiotique et littérature*）（Paris，PUF，«Formes sémiotiques»，1999）。

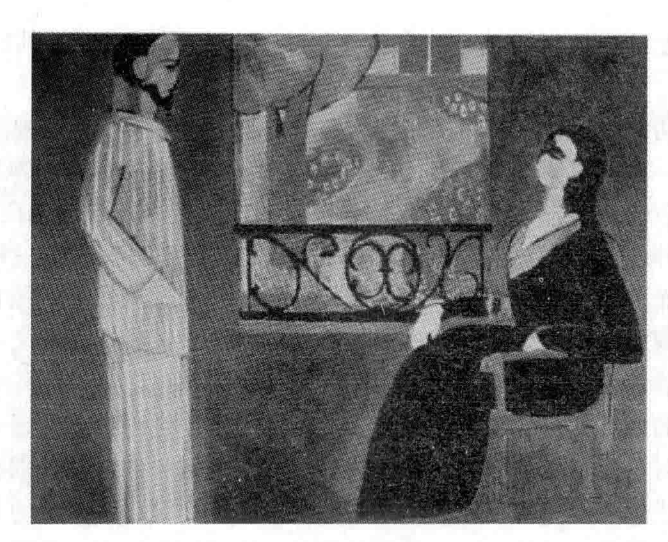


图 1

从窗户开始

窗户是马蒂斯绘画中经常出现的图案。不论是它勾画出科里乌尔(Collioure)港口[①]一景也好，还是清晰地显示花园中一角也好，它的功能都超出普通的隐喻。根据阿尔贝蒂的说法[②]，普通的隐喻只是使画作成为“一处窗户，借助于这处窗户，我们可以观看可视世界的一个部分”。而在这里，窗户是一种形象性的图案，它将自己的影响带给景致的建构，并寄希望于将外部(远处)与内部(近处)[③] 分开的同时参与深度效果的构建。马蒂斯绘画的窗

---

① 马蒂斯绘画中第一个窗户似乎是《开着的窗户》(*La Fenêtre ouverte*)，是 1905 年夏天在科里乌尔绘画的 (huile sur toile，55. 2cm×46 cm，collection de Mrs Hohn Hay Whitney)。

② 阿尔贝蒂 (Leon Basttista Alberti)《论绘画》(*De Pictura*)，法文译本 (*De la peinture*) 是由让-路易·舍费尔 (Jean-Louis Schefer) 翻译的 [Paris，Macula，1992 (1435)]。

③ 窗户在景致构筑中的功能，尤其被斯托易齐塔 (Victor Ieronim Stoichita) 在《绘画的建立——现代之初的元绘画》(*Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*) 所建立 (Méridiens-Klincksieck，1995)。在这一点上，吕西亚·科兰 (Lucia Corrain) 在提及窗户的形象为 17 世纪的风景画创作所带来的帮助时，甚至从这位作者那里借用了“元绘画要素”这一名称。在此之前，塞贝奥克 (Thomas A. Sebeok) 曾在《艺术活动的游戏》(*The Play of Musement*) 中描述过这种图案。他的研究尽管主要是用于文学素材的，但适时地扩展到了绘画上。他指出，在马格利特 (Magueritte) 的作品中，窗户通常用来论证外部与内部属于光亮度的一种对立，因为例如白天的天空与房间的明亮的内部形成反差。关于这一点，请参阅塞贝奥克上述著述 (Bloomington，Indiana Univ. Press，1981)。

户建立与深度的一种新的关系，在破坏再生机制的同时，也与其模仿的意图断裂。

这一种功能明显地在《对话》[①]（见图 1）中，表现为线形透视法和环境透视法之间的一种不协调。实际上，根据环境透视法的半规约编码体系，红色启示亲近，蓝色代表远方，而绿色暗示中间的距离。在这初步的编码体系之上，还要加上一种色调规则，即阴影一般启示亲近感[②]，而明亮产生一种疏远的意义效果。然而，在《对话》之中，我们注意到，环境透视法，就像它被这些色彩规则和色调规则所主导那样，并不与线形透视法相一致，而与之一致的是各种安排。当蓝色准备再现远方的时候，它却在此描述了墙体的宽阔表面、椅子、椭圆形的池塘，目的是在一种完美的色彩连续性之中将那些属于形象深度不同层次的对象汇聚在一起。而被认为最为靠近的对象的红色，则被留给了在深度中或多或少是远离的形象：垂直的和水平的墙面突出了窗户的方框，让人想到像是漂浮之花的那些红点。色调的组织证明了同一种不一致情况，因为最明亮的色调（与底色中那些玫瑰色小方框一样明亮），即与条格睡衣一致的色调，被用在了位于形象深度近景之中的一个人身上，这个人面对一位身着最黑暗色调的女人的形象。

描述可以继续进行，并将为每一种色彩表面在线形透视法与环境透视法之间建立一种对立，建立一种相对于几何表达的色彩距离，并在形象深度与其在画作布局[③]上的投影的形象空间之间建立起一种不一致性。

---

① 《对话》(*Conversation*)，1909－1912（ huile sur toile，177cm×217 cm，Saint－Pétersbourg，Musée de l'Ermitage ）。

② 我们的审慎考虑在于，编码很有可能被颠倒过来。这便是例如在卡拉瓦乔（Caravage）绘画中的情况，路易・马丁（Louis Martin）将他的绘画描述成为一种反常的空间，在这种空间里，白色前进，而黑色后退，原因是一种光源位于前景（avant－plan）之中。在这一点上，请参阅《破坏绘画》(*Détruire la peinture*）一书，Flammarion，1997（1977），尤其是第 197 页。

③ 形象性的与形象的，尤其被让－马利・弗洛克在其《眼睛与精神的小神话——关于造型符号学》(p. 18－19）一书中得到了确定。在这位作者看来，形象性的“包含着对于自然世界的习惯切分，包含着在图像中辨认出事物、人物、举动和局面的个人方面的认识和实践”。形象的定义是较为模糊的：它可以是一种“‘抽象的’形象性的，它包含着可视世界或一种已经被构建、但其所有单位尚未完全形成的可视觉世界与‘自然’世界的各种外在形象的一种连接”。这一范畴也已被封塔尼耶所采用（在这一点上，请参阅《主观空间——观看者符号学导论》，*Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*，Paris Hachette，1989），并被按照对于空间的一种认识论方式来考虑。虽然人们苦于在形象的令人满意的定义上难以达成一致（上面对于弗洛克著述中引言中的省略号和引号，说明了作者的困惑和操作这些“抽象的”和“自然的”术语的困难），但形象性的和与形象的两者之间的区分还是具有启发作用。

形象与形象性的对立

在这样的一种安排中，窗户的作用是什么呢？主体只需透过橱窗看到一棵树的树枝，这棵树枝就可以在自然界中与一只花瓶或一张绘有图画的纸张结合在一起，不过这棵树枝却是通过墙的厚度与它们分离的。窗户的形象在绘画空间中承担着相同的作用，它在连接花园与房屋内部的同时[①]，把在形象深度中被分离的对象结合在一起，并使一种远方的景物嵌入到一种近处空间的再现过程合法化。因此，在《对话》中，窗户的外在形象为长裙与制作精致的护栏的结合提供了帮助。不过，在形象深度中确定的感知联系，是借助于色彩连续性来具体化的（长裙的黑色“延伸”到护栏的图案之中，并且椅子的蓝色于其饱和之中带有轻微的差别，它在墙上“延续”，目的是消失在池塘的椭圆形之中），这种联系最终妨碍一种层次渐进的形象深度，在这一深度中，护栏的外在形象合理地位于长裙“之后”的平面。

由于窗户帮助再现形象深度而违背深度效果，所以，窗户便从此被断定为是马蒂斯感知系统的一种基本原动力。作为被人所期待的凹形特征[②]，它起着调和的作用，并使得目光在深度之中向前移动，以便依随着“在作品中为其安排的路径”[③]。作品并不停留在这一凹处，而是完全地使花园进入了屋内，并让人将《对话》看作在一个空间内不可能相互对话的隐喻，因为在这个空间中，外部被置于两位施事者中间，一种叙述场面进入了对话的空间。

对与窗户进入形象空间相对应的两种生成过程（嵌入与进入）可以做语义研究，但只需简单研究便足以说明这些富有动力的隐喻的丰富性，并足以明确操作活动的那些术语，而这正是更使我们感兴趣的。平庸地讲，“嵌入”就包含对于平面的一种进入，根据莱辛[④]空间艺术的毗邻（nebeneinander）学说，就是“靠近”之意。比较而言，<u>进入</u>的语义内容似乎更富有无限的动力，因为

---

① 在绘画空间中，开着的门的外在形象建立了类似于开着的窗户的外在形象的一种透视连续性。不管怎样，门与窗户都构成不同的“极限指示”（*Marqueurs de limite*），它们非常有区别地赋予身体和目光的移动以方式。

② 勒内·帕塞隆（René Passeron）甚至在《绘画创作与表面功能》（*L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*）一书中简练地将绘画确定为“挖掘一个表面的艺术”（Paris，Vrin，1974，p. 150）。

③ 这一表达方式是从保罗·克莱那里借用而来的，见其《现代艺术理论》（*Théorie de l'art moderne*）[trad. Fr. P. H. Conthier，Paris，Gallimard，1999（1956），p. 96]。

④ 莱辛（Gotthold Ephraïm Lessing，1729—1781）：德国作家和剧作家。——译者注

它既要求一种外部向着现场内部的某种转移，也要求将一种简单的现象转换为时间的体态效果（突然性），还要求将突然变化（survenir）的激烈速度与逐渐变化（devenir）的平静性区分开来的突变逻辑。特别是，在赋予闯入之人某种意愿性的同时，这样的操作活动表明了一种认识论的推翻：不是陈述发送者应该“进入”一种叙述场面，却可以说场面本身应该进入，因为它根据艺术家的一种意愿沉积，“闯入了”陈述之中。

拉近远方

由窗户进行的这种转移，对于画面各个部分的间距安排不是没有影响的。实际上，在花园场面进入室内表象被认为是一种闯入的情况下，“拉近远方”就是为了对近处空间实施精神投入，埃德华·T. 霍尔[①]将近处空间视同为个人空间[②]和私密空间[③]。说真的，准确地确立与人类学家的范畴距离相似的这些空间的地位，其重要性并不大。在视觉意义上，个人距离在特别关注结构与材料的同时，更提供了一种非同一般的敏锐性，而那种特别关注又与许多作者定名为触觉的“用眼睛来接触”的可能性汇合在了一起[④]。

深度的第二个特征，在于其不稳定性，在于尽力成为深度之平面的色彩表面的易变性，而“平面”概念本身必然会动员起一种稳定性标准。高贵的黑色在深度的什么层次上才能准确地定位呢？还有那水池的蓝色呢？奥古斯特·勒努瓦（Auguste Renoir）有一天曾对在环境透视法的规律方面获得的这种独立性感到惊讶：“（勒努瓦）惊异地看到，这种深的色调并不在近景之中，而是停留在由其在水池中的位置所指明的距离上……可是，您该怎么办呢？如果我在我的画作中就如此放上一种黑色，那么，这种黑色会进入近景之中吗？”[⑤]

画作《画家的一家》（*La Famille du peintre*）[⑥]（见图 2），提出了相同的

---

① 埃德华·T. 霍尔（Edward T. Hall）：《被掩盖的维度》（*La Dimension cachée*），trad. Fr. Amélie Petita，Paris，Seuil，1971（1966）。

② 埃德华·T. 霍尔的个人距离介于人的身体的 45 厘米～125 厘米。

③ 私密距离位于 45 厘米之内。

④ 对于这一定义的最大贡献者，当推德勒兹（Gilles Deleuse）：《弗朗西斯·培根——感觉逻辑》，*Francis Bacon. Logique de lasensation*（Paris，La Différence，1984，p. 28）。

⑤ 出自伊夫—阿兰·布瓦（Yves—Alain Bois）的引文：《盲目》（«Aveuglement»），见于蓬皮杜文化中心《马蒂斯 1904—1917》展览目录，Paris，Centre Pompidou，p. 17。

⑥ 也被叫作《画家全家肖像》（*Portrait de la famille du peintre*，printemps 1911，143cm×194cm，Saint—Pétersbourg，Musée de l'Ermittage）。

问题。在这幅画作里，马格丽特的凸显的黑色长裙和她的书、用黄色绘成的小长方形，毫无过渡性地同时存在着。这些极端的色调的相遇，尽管有着包容/被包容的关系，但并不产生类似于一个明亮的好看的洞穴所具有一种“凹陷的”一片黑色的效果。



图 2

那件有着特殊用意的黑色长裙就摆动在这些相反价值之间，马蒂斯似乎在黑色长裙上浓缩了他的实践活动，该长裙在重新占有预留给形象深度的位置即近景时，表现出一种既是反张力的（rétensif）又是亲张力的（protensif）运动。相同的不稳定性也影响到了壁炉上的镜子。这面镜子是用几乎与马格丽特的长裙一样暗淡的蓝色画的，它实际上倾向于与长裙汇合，并按照勒努瓦的预测而“进入近景”之中，不过，形象深度却将其“阻止”在画作的深处。因此，对各种外在形象的逐一认真观察告诉我们，被认为相续的平面更表现为相互交错，并在反张力和亲张力之间形成一种易变的空间。

问题是，紧随着孤立的外在形象的动向是合适的吗？这样的一种运动，实际上只能从联系方式上被构想为形式与颜色的一种关系：黑色长裙先是向前，随后又相对于黄色的长方形便向后退。再就是，只需依次地注目这些黑色和黄色的外在形象，就可以使它们在深度中一个从另一个前面交替着有规律地“通

过”，因为这种规律性这时是一种体态条件，而这种条件可以将普通的交替运动转换成为使对这些基本张力的感知细微变化的一种节奏。这样的一种结构，在由张力符号学描述成为位置行为者（actants positionnels）的两种“场所”上被赋予了节奏并确定了一种可逆透视法（perspectives réversibles）的基础，在这种透视法中，各种价值相互节制。作为马蒂斯空间的组织原则，这种可逆性并不排除一些被确定了的位置安排，这就像《画家的一家》中下棋人以最为十足的方式所表现的，但在《有茄子的室内》[①] 中带方格子图案的帷帘所体现的棋盘式透视法那样。这幅杰出作品在起伏多变之中体现的阿拉伯图案式的透视法，以及在《画家的一家》中区别出纺织装饰物的点彩透视法（perspectives tachistes），都是使可逆原则在局部上复杂变化的方式。

亲张力与反张力

这样的一种透视原则，只不过是马蒂斯空间的一种张力描写的前提，它粗略地勾画出了一种完全反常的渐次变化。实际上，要使渐次变化得以实现，空间就必须是有方向性的，也就是说必须有一种方向穿过存在物，并为变化提供出一种“线”。然而，在这种活跃着对立张力的不和谐的连续性之中，目光既不能在深度之中前移，也不能为重新建立指涉性幻象而最终来稳定深度。因此，深度便在一种突然变化（当反衬强烈、节奏变得剧烈的时候）与一种渐次变化（当反衬减弱和节奏平息的时候）之间被平均了。

马蒂斯空间的这种特定性，还应该与一种起决定作用的特性即强度联系起来，这种特性使马蒂斯承认自己就像是野兽主义[②]的爱好者。强度影响孤立

---

① 《有茄子的室内》（*L'Intérieur aux aubergines*，1911 年 9 月，画布胶画，212 cm×246 cm，Musée de Grenoble）。

② 野兽主义是一种既无理论又无宣言的运动，它形成于批评家卡米耶·莫克莱（Camille Mauclair）1905 年在独立画家展览会上发表下面感叹之后：“有人把一桶颜色泼在了公众脸上。”米歇尔·卢森堡（Michel Luxembourg）在《现代与当代艺术词典》（*Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*，Gérard Durozzoi（dir.），Paris，Hazan，1992，p. 220）中，在回顾了这一著名趣闻之后，把野兽主义描写成建立在“对于纯颜色的挑衅性狂妄”基础上的一种运动。马蒂斯的色彩强度经常被人提到，它甚至在乔治·罗克（Georges Roque）的一个文本的题目中：《生硬的色彩、野蛮的色彩、刺眼的色彩》（Couleurs crues，cruelles，criardes），见于《野兽主义或火的考验——欧洲现代性的爆发》（*Le fauvisme ou l'épreuve du feu。Eruption de la modernité en Europe*）目录（Musée d'art moderne de la ville de Paris，1999，p. 47—51）。也可参阅菲利普·达让（Philippe Dagen）《关于色彩的三种假设》（Trois hypothèses sur la couleur），亦见于上述目录（Op. cit，p. 52—63）。

的、通常是“强烈的”与饱和的[①]颜色，就像颜色之间的相互关系那样，因为根据对现代画家所珍爱的和由吉拉·巴拉斯（Guila Ballas）所描述的原则，借助于纯粹的色彩必然激起一连串的反应，这些反应会促使“将画作的所有色彩提高到一种更高和统一的等级”[②]。这位作者肯定地说，在强化所有色彩的情况下，正像梵·高所教导的那样，我们会重新找到平静与和谐。

在这些相互作用驱使下，马蒂斯虽然达到了最大的色彩强度从而使色彩成了自身的一种顶峰[③]，但在构图上还是要突出反衬。各种外在形象，并不通过色调与色彩的转变即借助于扩散价值以建立造型连续性的种种过渡[④]来使深度具有层次，而是构成了遮掩，并在强烈反衬的情况下组成了以亮度价值为主的一种散在的和对比强烈的结构。这样的原则属于一种雄心勃勃的区别性逻辑，这种逻辑影响着与最大的不协调密切相关的外在形象的所有维度（形式、颜色、组织等），并且在洛特（A. Lhote）的建议之中得到了回应，因为他关心“对象的一种过分的区别性”：

> 应该从它们那里去除所共有的东西，而考虑它们所提供的对立的、特定的东西……任何对象，在从这种角度考虑的时候，都会充满着装饰。它的材料本身就可以充当装饰其表面的借口：表面粗糙、有晕线等。[⑤]

赋予强度这种优先地位，涉及对于所有对比的强调，所以表现为一种价值调整原则。当停留在这一点时，我们实际上会注意到，对比逻辑又返回来以各种各样的方式提供数量与质量：一种明显的黑色外在形象在呼唤一个很小的黄

---

① 饱和是由强度特征所确定的。准确地讲，饱和所描述的是“天然的和带有充实色彩的色调，这些色彩让人想到材料的一种强度和一种较高的纯洁度”。请尤其参阅曼里奥·布吕萨坦（Manlio Brusatin）的《色彩的历史》（*Histoire des couleurs*，Paris，Flammarion，1986，p. 33）。虽然颜色与这种饱和状态有关联，但它在马蒂斯那里几乎从来不被灰色或一种互补色所割断。

② 由吉拉·巴拉引用，见《现代绘画中的色彩》，*La couleur dans la peinture moderne*，Paris，Adam Biro，1997，p. 135。

③ 克洛德·齐贝尔伯格（Claude Ziberberg）曾在《普洛透斯》（*Protée*）第31卷第三部分《光线》（*Lumières*）（Marie Renour主编，2003—2004冬季号，第43～55页）的《颂扬黑色》（Eloge de la noirceur）一文中准确地描述过发送性刺激性的基本结构（减弱倾向于变薄，突出则发展为加强）。

④ 根据洛特的说法，/过渡 vs 屏幕/这一范畴，也曾经被帕斯隆（R. Passeron）所评论过，他更为简单地将屏幕看作是对比。洛特解释说，过渡在于“在对象一侧散布”一种从对象借用而来的或明亮或黑暗的色调，或者“从对象借用来一些色彩”。我们可以参照洛特的《景致与形象论》［*Traité du paysage et dela figure*，ParisGrasset，1999（1958），p. 28，et 34 notamment］以及帕斯隆的《绘画作品与表面功能》（*L'Oeuvre picturale etles fonctions de l'apparence*，Paris，Vrin，1974）中许多例证。

⑤ 洛特：《景致与形象论》，同上，第48页。

色点；而在这一宽大的非常暗淡的紫色表面上，应该预先考虑到一点突出的绿色[①]——这样的一些系统远没有构成按照洛特的方式建立在“合理定位”[②] 的“某些相似性”基础上的“造型韵脚”，它们更在“不协调”方面实现了一致，并且在体现张力原则本身的同时，将强度标准（色彩价值与光亮价值）与广度标准（形象展示）交织在一起。于是，它们在传授一种精巧的组配游戏（jeu valenciel），这种游戏完全包含在一种协调（pondération）的外在形象之中了，而在相反价值的这种平衡训练里，协调一致必然掩盖暗中的争斗。一种大的外在形象要求一种小的外在形象。更准确地讲，一种大的黑暗形象必然呼唤一种小的明亮形象。马格丽特硕大的黑色长裙期待着小的黄色长方形的逆向价值：这样的张力证明了相反项的某种魅力法则，而张力符号学则借助广度和强度标准的逆向关联性（corrélation inverse）来解释（见图 3）。在这一点上，我们尤其注意到，意义基本上取决于将外在形象建立成话语，即为这些相反的价值建立起关系，在这中间，数量与质量完全同步前进。那个很小的黄色形象，被包容在高处的一片黑暗之中，揭示着黑色之黑的程度，而黑色本身则将显示它可感的亮度和轻薄度，并将仍就非常细致地让人看出把黄色从白色即其所期待的“对立色”中区分开来的明显的特征。

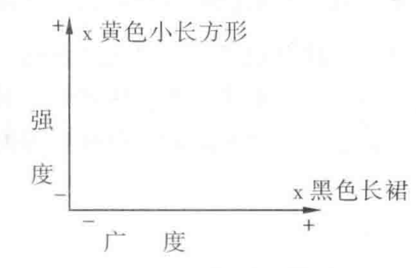


图 3　马蒂斯操作的协调性

（马格丽特的黑色长裙和在《画家的一家》中的书籍）

价值的均等

我们认真研究了透视法的不一致性，并根据不相似原则描述了话语组织情

---

① 如果颜色从来都只是以关系的形式得到考虑的话，那么，马蒂斯的术语则使人相信颜色的一种真正张力性概念。他在与阿拉贡（Aragon）谈话时，实际上已经解释了高更（Gauguin）与他的名言“一公斤的绿色比半公斤的绿色更绿”，同时认为，一平方厘米的蓝色并不与一平方米的蓝色相同。这一趣事在吉拉·巴拉斯的著述中已被引述（同前，第 135 页）。

② 洛特《景致与形象论》，同前，第 42 页。

况，但没有考虑这些对立的张力对于行为结构所带来的结果。不过，对立的最终结果是“处理”行为的分配和趋于重新安排各种价值，就像我们下面在动用出现（présence）概念的同时所表明的那样。

文艺复兴时期的透视法，是如何分配出现的呢？在这些价值的保护之下，出现便根据各种外在形象在深度中的位置来确定，以便最为重要的出现的分量和强化的出现落在主要的外在形象方面，因为那些外在形象都是被透视法的分量所指定和被最大的体积所体现的。然而，马蒂斯的空间在脱离传统的线形透视法的同时，也与这种约定的等级决裂，并倾向于在所有的外在形象之间公正地分配出现的分量，这种分配明显地表现在画家这样的评论之中：“画作的主体与画作的底色具有相同的价值，或者更为明确地说，任何一点都不比另一点重要。”[①]

因此，并且因为距离是通过符号学的存在模态（modalités existentielles）来估量的，所以，便形成了对于各种外在形象出现的方式的一种变动。在过去文艺复兴时期加重的深度赋予主要形象一种现时的出现（présence actuelle）和根据在深度中的定位来分配出现分量的地方，马蒂斯的透视法对深度作了分割，并只赋予每一种形象一种潜在的出现（présence potentielle）。于是，便产生了《画家一家》最为明显的感知组配均等的情况，因为不论它们在形象深度中的位置如何（近景或背景），画出的纸花、棋盘、向其作品倾斜的女人以及马格丽特，都明显地表现出相同的感知突显特征，它们都在感知中以几乎相等的认知与情感分量得到了突出。

感知突显的这样一种平均化，改变着价值的分配。一种模仿性考虑总是出现在马蒂斯的画作里[②]，并足以构成一种叙述性场面。不管怎样，这种考虑仍然是相当具有影射性的：我们正好可以说，画中的女人正在做针线活，画中的小伙子正专注于下棋，而只有艺术家的评论可以真正地使我们辨认出马格丽特！这样的概述表明了那些突出的施事者的一种松懈，他们都被减轻了他们的主题作用，而被带回到了属于行为者的地位。这种减弱，如果不伴随着最为平

---

① 马蒂斯的这封信写于1935年，曾被伊夫－阿兰·布瓦（Yves－Alain Bois）引用过，见《盲目》（«Aveuglement»），见于蓬皮杜文化中心《马蒂斯1904－1917》展览目录（见上面引述过的书籍，第27页）。

② 因此，马蒂斯的绘画是形象性的，即便他的某些特别著名的作品将叙述场面浓缩成向着单一黑色色调开放的一面窗户。最有代表性的情况，大概应该算是1914年的那幅《开向科里乌尔的门》（*La porte－ouverte à Collioure*），今天存于现代艺术博物馆（巴黎，蓬皮杜文化中心）。马蒂斯称这幅画为《开放的阳台》（*Balcon ouvert*）。

庸的行为者们（装饰图案、花瓶或很小的茄子）的一种共同上升和不进行一种价值的移动的话，便没有什么重要性。例如，我们来看一下那些精巧的小花，它们被认为在《画家的一家》中代表着被绘画的纸张。这种平庸的装饰成分，在传统线形透视法的情况里，被预想是一种潜在的出现。可是，在这里，它则接受一种外加的分量，这一点使其变成了几乎与马格丽特或下棋人处于同一层次的一位句法施事者。施事者作用在衰落，无活力事物的地位在上升：那些小花的例子足以说明，行为者地位的重新分配表露出更为基本的价值均等性。马蒂斯自己说过："（在我的绘画中）没有任何一点比另一点更为重要"。[①]

观看者已经被透视法方面的种种对立搞昏了头，因此便面对各种价值的一种重新分配：被绘画的纸上的图案与题目中的茄子同样重要！在对于主题的确定变得模糊的情况下，当像似符指涉变得不确定的时候，对于其意义的寻找就成为犹豫不决的事情。这便是在《钢琴课》（*La Leçon de piano*）[②] 作品中的情况。在那幅作品里，转向小皮埃尔的赭石色形象，完全也可以像在《坐凳子的女人》（*La Femme au tabouret*）中那样代表着马蒂斯夫人，那是一尊很小的雕塑，完成于不久之前，并在同时期的多幅绘画中[③]重复出现。作为马蒂斯创作的特征，形象的这种不稳定过程将我们带到了显示活动的一个基本点。实际上，就像一位无所事事的施事者失去稳定性而变成一位普通的行为者那样，这样的一些缺失情况便倾向于重建像似符[④]的一种"内情"（en－deça），倾向于产生一些亚像似符，而感知的主体将按照他的意愿来稳定这种亚像似符，以便在价值的分配之中确定它们占有的部分，而尤其是从亚像似符获得来自于感觉认识和感觉的意指补充内容。停止标记像似符可以突出感觉维度：认识论上的转变对于理解马蒂斯的创作是基本的，虽然这种转变只是由某些缺失的形象所暗示的一种假设引起的，但它在与系列概念和装饰概念一起考虑时便稳定了下来。

---

① 由伊夫－阿兰·布瓦引用，同前。我们加了重点号。

② 创作于 1916 年夏天（huile sur toile，245.1cm×212.7cm，New York，Museum of Modern Art，Mrs Simon Guggenheim Fund）。

③ 小雕塑尤其出现在《雕塑与插有常春藤的花瓶》（*Sculture et vase de lierre*），是同一夏天开始创作的，这幅作品以明显的方式提到了这尊雕塑。

④ 亚像似符概念必然对照感知现象来定位像似论。我通常指艾柯（Umberto Eco）《康德与鸭嘴兽》（*Kant et l'ornithorynque*）一书的《像似论与亚像似》（«Iconisme et hypoicones»）那一章（trad. Fr. J. Gayrard，Grasset，1997，p. 345. sq）。在这里，我指的是让·菲塞特的文章，该文章提供了对于皮尔斯这一概念的一种综合。

系列法则

马蒂斯似乎想让我们失去任何在拓扑学和价值学方面的标记。他的这一目的达到了吗？纸上的花朵是否准确地接近了叙述场面“人物”的出现层次了呢[①]？我们不能对其做出肯定的答复：因为形象深度仍然为其提供了某种便利，构成了从加工过的底色上清晰突出的单一色彩，所以，《画家一家》中的所有人物都真正地具有了主要外在形象的地位。为了使我们完全陷入迷惘，马蒂斯在计谋上还缺少什么呢？经过思考，唯一使我们完全糊涂，因此也是赋予所有施事者相同的出现分量的方式，在于同等地对待所有的图示，也就是说，使张力的强度标准（即形象的品质、色彩）和张力的广延标准（形象的维度）实现交叉，以便按照真实情况重新产生“张力事实”。此举关键在于复现那些根本性的组配规则（同样的品质，同样的数量），因此也就是简单地复制那些形象。

在这种意义上，出现的切分便遇到了系列概念，而每一种外在形象都可在价值的循环之中追求一个相等的份额。出现的这种严格的均等过程，例如在《有茄子的室内》中得到了，其中所有叫得出名字的微型蔬菜都与密集的装饰性图案混在了一起。那些图案，不论是花形的还是阿拉伯曲线形的，在马蒂斯的作品中都是很多的，而马蒂斯则将其变成了那些主要形象的竞争者。这样一来，正像瓦莱里所确定的那样，这些图案便借用装饰来发挥作用。

实际上，装饰作为由“纯粹区别性的建构”[②] 组成的“逻辑上的结巴表现”，它要求认知理解上的一种减弱。作者对这种现象做了这样的描述：“装饰的种类，可以是具有特征和已为人所知的一些事物，但它们的意指和它们的通常用途是被忽视的，为的是只存在有顺序与相互间的作用。”[③] 换句话说，对于观察者来说，形象性图案只有在以其外在形象的衰弱为代价时才可成为位置上的施事者。

---

① 我们重新使用勒努瓦的用语，那就是黑色画面并不来到“前面”。

② 保罗·瓦莱里（Paul Valéry）：《达·芬奇方法导论》，*Introduction à la méthodede Léonard de Vinci*，Paris，Gallimard，*Folio*，1992（1894），p. 51。

③ 同上。

“感受”感觉

在马蒂斯的作品中，节奏被用来规范单体和调整力量关系，因为模仿的考虑已被减弱。这样的一种语义转移导致赋予马蒂斯的画作观看者双重的能力：首先，是关心重新构筑叙述场面的一位认知体的能力，尽管这种能力是粗略的；其次，是一个能够“感受”的肉体的能力，因为闯入临近的空间便允许多种感官的感知，并促发陈述以色彩和体态特征来表述的一些情感，为的是形成躲避叙述性描写的“张力事实”。如果我们愿意接受认知能力的降低而看重感觉能力（既在肉体上快速完成的促发活动）的话，那么，这样的一种转移便将通过陈述像似维度的同时降低而让位于造型维度来获得，因为整个造型维度的组织在远远超出及时显露（什么样的关系或什么样的“张力事实”）的情况下变成了有意蕴的。

那么，在这种肉体中，感觉经验的各种维度是怎样安排的呢？感官间的关系问题可以说大大地超出了我们的研究范围，它属于现象学或认知科学提出的问题。这个问题回应了斯特劳斯的发问：“对于个别意义的不同感受或者对于孤立意义的多种感受，是以何种方式或借助于何种手段结合在一起的呢？”[①] 这样的一种表述方式，是十足的符号学的和关系学的。它在重建两种生成张力：一种通向感觉的协调即通感（synesthésie），另一种则相反引起通感的分裂即感觉模态与它们的信息之间的分离。斯特劳斯问道：“（各种感受）在统一过程已经失去之后是以何种方式变成一致的呢？”[②]

有一种可能，那就得提一提马赫的研究，以便了解由视觉对象所主导和因其被取消而受到影响的通感观念。马赫解释道：“虽然转过眼睛或闭上眼睛，我还是可以触摸树木、品尝果实、感觉火势；但是，我们看不到它们。因此，这种表面上一致的东西便分裂成各个部分，这些部分不仅相互联系，而且也属于其他的条件。视觉对象可以脱离触觉、脱离被品尝的东西等。”[③] 感觉方式

---

① 欧文·斯特劳斯（Ervin Straus）：《论意义之意义——心理学基础之研究》，*Du Sen des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. trad. Fr. G. Thines et J. －P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millo,, 1989 (1935), p. 397。

② 欧文·斯特劳斯：《论意义之意义——心理学基础之研究》，同上。

③ 欧内斯特·马赫（Ernest Mach）：《感觉之分析》，*L'Analyse des sensation. Le rapportdu physique au psychique*, trad. fr. F. Eggers et J. －M. Monnoyer, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996 (1922), p. 94。

与它们的信息是如何重合在一起，又是如何分离的呢？是什么过程即“什么”（分离）（马赫语）或什么“脱离”可以（尽管是以隐喻的方式）描述它们的关系呢？对于经验条件做什么样的“偶然操作”或什么样的变动就可以转换感官之间的关系呢[①]？

马蒂斯的绘画暗示出另一种途径，并展示出感觉维度与认知维度之间联系的一种减弱，而不是展示把靠近限制在感官之间相互关系的那种通感的一种分裂。实际上，我们的论证倾向于指出，某些陈述活动的安排打断了感知的习惯，中止了像似符指示，因此也就将色彩从它们忠实于线形透视法之中解脱了出来，并将形式从它们的形象性限定之中解脱出来：造型摆脱像似性。但是，还要在对临近空间的使用与观察之外的“感受”[②] 可能性之间建立一种因果联系，正是在完成仅仅属于视觉上让人感到加大的深度的同时，马蒂斯的绘画还可以动员起其他的感官。这样一来，被看重的造型维度便可以得到开发。为了使我们的行程有效，还需要让瓦莱里再做最后一点贡献，因为他把感觉确定为“在使一个需要讲述的故事避免绕弯子和产生烦恼的同时直接被传递的东西”[③]。马蒂斯作品中的可感构成成分，由于变成了自立的，并因此摆脱了“需要讲述的故事”（瓦莱里）的负担，此点得到突出的：马格利特的长裙产生黑色[④]之沉重的意义效果（地狱之神的效果），而红色由于让人联想到红衣主教和检察长[⑤]的长袍则被感受为一种纯粹的强度。

---

① 20世纪艺术的多种陈述活动安排，使得可以突出感觉成分。在罗思科（Rothko）的作品中，基本上是情绪上的意义效果，属于包容效果[在这方面，请参阅安娜·贝亚埃尔（Anne Beyaert）的文章《马克·罗思科：关于批评的符号学》（«Une sémiotique de la critique»），Visio，vol. 4，n°2，in M. Constantini（dir.），*L'outil sémiotique*，1998，p. 69－81]。在艺术造型设置中，突出特征服从于情感上的崩溃，这种崩溃通常与昏暗相关（请参阅《留住黑夜——昏暗在现代艺术造型设置的作用》，n°24－25，p. 40－51）。在立体派粘贴画中，印刷文本部分应该是颠倒的、被切断的、撕裂的，为的是使它的结构构成成分获得增值（见«Texte et collage» dans les Actes du Colloque *L'Ecriture entre support et surface* de l'Université de Limoge，Paris，L'Harmattan，à paraître）。

② 我们让读者转向“感受”，正像安娜·埃诺早在《能够就像是激情》（*Pouvoir comme passion*）（Paris，PUF，1994）中告诉我们的那样。该著述尤其为雅克·封塔尼耶所评论，见《激情符号学》，收于安娜·埃诺主编《符号学问题总论》（*Questions de sémiotique*）（Paris，PUF，2002，p. 607 sq）。

③ 由德勒兹引用，见其《弗朗西斯·培根——感觉之逻辑》（*Francis Bacon. Logique de la sensation*）（同前，第28页）。

④ 马兰（Martin）在援引迪弗雷努瓦（Dufresnoy）的文章时，把黑色描述成“最为沉重的、最为世俗的、最可感觉的”。见路易·马兰的著述《破坏绘画》（*Déruire la peinture*），1997（1977），第200页。

⑤ 被看作“视觉对象之凝聚”的红色，曾在梅洛-庞蒂的一段著名文字中引用过，见《视觉对象与非视觉对象》（*Le Visible et l'invisible*）（Paris，Gallimard，1997 [1964]，p. 174）。

结论

马蒂斯脱离模仿，减弱线形透视法的等级，只在于自然界中浓缩和固定感觉的时候才参照自然世界。这就需要观看者去感受这些感觉，因为这些感觉在指涉茫然的时候就产生于绘画本身，即产生于红色、绿色、蓝色。同样，观看者也负责重新评价各种形象的重要性，也由他来赋予每一种形象在其意指过程中属于它的那一部分，来评价各种关系，而尤其是感知在来自于感觉认识的意指过程之外的那种额外激情。马蒂斯断言："表达并不存在于面对一副面孔时突然爆发或借助于一种强烈动作来自我肯定的激情之中。它存在于我的画作的整个安排之中：身体所占据的位置，身体周围的空当、比例，这一切都在其中。布局是以装饰的方式来安排各种成分的艺术，而画家则占有这些成分来表达其情感。"[①]

不论怎样，马蒂斯为符号学研究提供了一种典范的创作，这种创作迫使人思考，促使人们明确已经得到建立的各种范畴和想象与他的努力更直接相关的其他范畴。他的创作说明，造型维度远不是作为剩余之物[②]来启发意指，相反却是承担意指。当然，在我们看来，困难并没有完全克服，如果我们认真地设想一下所完成的意义之移动的重要性的话，那么剩下的便是确定引起转换的那些阶段。形象性与抽象性之间的张力，一直对人有诱惑力，但它被认为是最不适合的，因为抽象最终必然使一些感觉品质抽象化，而马蒂斯的绘画足以说明，那些感觉品质只能是抽象的。[③] 因为他的绘画过于依赖陈述的性质，像似性与造型性的对立不大能够还原组配的减弱和突出工作。因此，按照观察者的透视法来移动和引导读者跟随可感之物认知和感觉这两个方面似乎是恰当的，这种途径在整个 20 世纪从画作发展到了环境造型设计或多媒体。对于关注这种途径的符号学家来说，困难便在于逐渐地增加在"穷尽对象"[④] 的同时就可以进行分析的"不能再分解的最小单位"：换句话说，这种可感部分从关于文

---

① 援引自多米尼克·富尔卡德（Dominique Fourcade）《关于亨利·马蒂斯艺术的论述》（*Ecrits et propos sur l'art d'Henri Matisse*）（Paris，Hermann，1972，p. 42—43）。这句话早在 1908 年时就说过。

② 这一论点远非是革新的，它实际上跟随着 J. —M. 弗洛克所设定的途径，弗洛克为他的《眼睛与精神的小神话》一书加的小标题是"关于造型符号学"（Pour une sémiotique plastique）。

③ 弗洛克在其《眼睛与精神的小神话》的绪论中，已经放弃了这种"过分带有内涵的"范畴。

④ 我重新采用格雷马斯与库尔泰斯在《符号学词典》一书中的分析定义 [Paris，Hachette，1993 (1979)，p. 14]。这一定义是受叶姆斯列夫启发的。

本的一种符号学过渡到关于对象、随后又到关于“情景”[①] 的一种符号学，最后成为既贪婪又无法满足的东西，那么，如何来重建这一部分呢？任务是复杂艰巨的，但却是激励人心的，它的回答将伴随每个时代的艺术。

① 雅克·封塔尼耶在综合有关由利摩日（Limoge）大学、鲁汶（Leuven）大学和波洛尼亚（Bologne）大学共同制定的视觉对象的相异性（Hétérogénéité）的思考的文章中，非常明确地描述了可引起不同符号学的视觉对象的这种密实过程。参阅《话语、对象、情景与生活形式：文化符号学的相关层次》（«Discours, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures»）见于有关《感觉的横向特征》（*La Transversalité du sens*）研讨会，Presse de l'Université de Vincennes 出版社，即出。

附言

“辨证理性主义不能是自动的，也不具备逻辑的启发性：它应该是文化的，也就是说，它并非是在封闭的办公室里，在对于个人的或多或少渐渐消失的各种可能性的深思中得以建立的……不论怎么想，人们都不能独自为自己建立一种公理学……一种孤独的建立不是一种科学的建立。因此，我们在公理学和理论的创立过程中不具备绝对的自由”。

——巴什拉尔（Bachelard）：《论理性主义的本质》（«De la nature du rationalisme»），见于1950年4—6月号《法国哲学协会公报》，(*Bulletin de la société française dephilosophie*) 第52、57页。

格雷马斯作为著名的读者，严格地遵从了巴什拉尔的建议。他在巴黎高等社会科学研究院（EHESS）20年的研究工作，按照巴什拉尔在上述文本和在其整个认识论著述中给定的意义，可以说是实行了20年的“相互理性主义”。由此，我们不能只想到格雷马斯的面孔（处在塔拉斯·布尔巴[①]的面孔与爱因斯坦的面孔之间）而不同时想到那一群围挤在他身边的学生与朋友[②]（正是他们构成了这部《视觉艺术符号学》一书的大部分作者）。但是，这种相互理性主义，即这种永久的智慧对话，只是与他同代的身边人进行的。这种对话也极为热切地涉及了一些（经过细心筛选的）先驱者和一些可能的朋友以及与之相左的反对者（N. 乔姆斯基，德尔·海姆斯[③]等）。如果我们把法国的现象学思想定名为疑问式的，那么，就不得不承认，巴黎符号学派奠基人的思想首先会非常有力地被证明是对话性的，这与翁贝托·艾柯（Umberto Eco）的思想形成了对照。对于后者的思想，我们更认为像是百科全书式的，它汲取吸纳了符

① 塔拉斯·布尔巴（Tarass Boulba）：俄国作家果戈理（1809－1852）同名历史小说中的人物。——译者注

② 1992年2月，在他所在的拉里布瓦西埃医院（Hôpital Lariboisière）的病房里站满了人。

③ 德尔·海姆斯（Dell Hymes，1927－2009）：英国著名社会语言学家。——译者注

号学以往一切与符号有关的东西。[①]

格雷马斯所参照的东西是非常有别的，他所采取的立场是非常明确的，并且他对认识论的选择具有与索绪尔同样的尖锐性。在绪论中，我们说过为什么有那么多的义务：一种相同的完整的理性信仰——可比之于新科学的所有奠基人（首先是拉瓦锡[②]、利内或弗洛伊德）的理性信仰——将他们动员了起来。我们下面将就对从20世纪60年代中期到80年代中期由巴黎高等社会科学研究院（EHESS）所进行的理论建设的历史做简单介绍，这些介绍本身也是受这些选择和区分所支配的：科学义务并不寻求建立朋友关系。它甚至只追求在其论点与时间上得到准确的论述。

简史

（为符号学初学者而写）

先驱者

从19世纪60年代到20世纪末，巴黎就是一处以科学为宗旨的广泛理性观察运动的得天独厚的实验室，这种运动探讨的是意指活动借以突发、循环、凸显和在社会生活中被把握的方式。对于意义的这种纯粹形式上的把握，对于意义进行探讨的方式的这种观点（不再从实质上对其进行某种程度的消费，为的是更好地观察它和描述它），是非常具有变革性的，以至于用了100余年的时间来开辟走向自由空气的道路，并开始让公众接受这种观点。今天，这种观念仍然会遇到（心理学的、意识形态的）各种形式的有力抵制，但它确实是为了"建立符号学"而必须将其融汇到其所有结论之中。

这种思想潮流动员起许多研究者，并武断地认为是以米歇尔·布雷亚尔[③]于1868年在法兰西公学（Collège de France）讲授他的"言语活动的潜在观念"（Les Idées patentes du lengage）为起点的。这一思潮有可能先是在巴黎、随后又在费尔迪南·德·索绪尔那里得到了发展。与此同时，索邦大学和法兰

---

① 在翁贝托·艾柯的著述中，尤其需要参照《符号学与语言哲学》，*Sémiotique et philosophie du langage*，Paris，PUF，coll. «Formes sémiotiques»，1984；《寻找完美语言》，*La recherche de la langue parfaite*，Paris，Seuil，1994。

② 拉瓦锡（Antoine Laurent Lavoisier，1743－1794）：法国化学家。——译者注

③ 米歇尔·布雷亚尔（Michel Bréal，1832－1915）：法国语言学家，他首先提出了语义学课题。——译者注

西公学都在发展社会学、人类学和一般的社会科学，其研究的问题最终归结到了言语活动的问题。这在迪尔凯姆[①]、塔尔德[②]或莫斯[③]的社会学方面，在苏里奥[④]、梅洛-庞蒂或巴什拉尔的审美哲学或认识论方面，在迪梅齐[⑤]和列维-斯特劳斯的神话学和人类学研究方面或布罗代尔[⑥]的历史学研究方面，确实都是如此。

但是，这些不同的学科对于言语活动现象和社会传播现象的关注，并没有得到真正的开发。20世纪上半叶动荡扭曲的历史，那摧毁了欧洲诸多最好的智力与艺术创作中心的两次"世界大战"，导致了概念上的遗忘与荒芜，并阻碍了最新知识的良好传播。某种体制上的刚性，没有为学科间的丰富交流提供方便，反而隔离和分散了这些学科。这就需要由来自波罗的海的一位不知疲倦的读者和有着持久理论饥渴的格雷马斯来严格和深刻地"从整体上把握"（这是他说过的话）那么多分散的发现，并在一种不可抗拒的综合运动中为它们加上德国哲学家和精神分析学家的研究成果（特别是格式塔理论的研究成果），以及北欧的语言学原理与方法（尤其是哥本哈根的语符学）。

从这种真正的综合过程中，诞生了很像是一种理论而不再是一种言语活动哲学的东西。从1964年开始至今，这种理论传播速度非常快，从多伦多到首尔，从圣保罗到堪培拉，从赫尔辛基到大马士革或北京，总之，是在整个地球上传播。尽管它很复杂、很抽象，但没有明显的改变。这一情况，是由于格雷马斯于1964年（这是他在巴黎雷蒙-普安卡雷学院第一次口头讲授《结构语义学》的时间）和1989年［这是在美国《新文学史》（*New litetary History*）杂志[⑦]的特刊号上刊登《格雷马斯符号学》的时间］付出了许多时间向所有的人（学生、研究者、来访者、反对者）解释这种理论的奥秘所带来的结果。今天仍然是这样，这种教诲的接收者们，在格雷马斯的"使者们"每一次向各自国家的听众介绍这种理论时，听到的还是这些话。我们自己也躲避不开这一规律。

---

① 迪尔凯姆（Emile Durkheim，1858-1917）：法国社会学家。——译者注

② 塔尔德（Gabriel Tarde，1843-1904）：法国社会学家。——译者注

③ 莫斯（Marcel Mauss，1873-1950）：法国社会学家和人种学家。——译者注

④ 苏里奥（Paul Souriau，1852-1926）：法国哲学家。——译者注

⑤ 迪梅齐（Georges Dumézil，1898-1986）：法国比较语言学家和语文学家。——译者注

⑥ 布罗代尔（Fernand Braudel，1902-1985）：法国历史学家。——译者注

⑦《新文学史》［*New Literary History*，vol. 20，n°3，printemps 1989，*Graeimassian Sémiotics*，Paul Perron（dir.）］。

符号学概念建立短史

为概述符号学主要概念得以形成的方式，我们将指出其理论建设所历经的主要时刻。[①]

1956年，格雷马斯在《索绪尔主义的当前情况》(«*Actualité du saussurisme*»)[②]一文结尾处，重提了索绪尔有关一个真正结构了的世界的假设："索绪尔贡献的新颖性，在于……属于他自己的一种世界观转换成一种认识理论和一种语言学方法的过程之中——他的世界观在于把世界理解为一种广泛的关系网，理解为带有意义的诸多形式的一种构筑术，而这些形式自身就带有着各自的意指"。

格雷马斯在索绪尔的这一方向里找到了自己所需要的勇气后，便投入到建立对于意指活动的一种真正理论探讨之中，这种建立所依靠的便是认识论基础和索绪尔留下的具体发现。在索绪尔和格雷马斯看来，这种探索会在或长或短的时期内具有一种明显的天职，该天职可以在考虑每一种人文科学对于言语活动现象具有独立性的同时，提供有关其认识论基础的一种重要的构成成分。

与此同时，还应该注意到当时各种科学的反常情况：克洛德·列维-斯特劳斯、迪梅齐、拉康[③]、福柯[④]都采用了语言学的观点，因此，他们几乎在世界各地被那种不加思考的舆论即动辄就给人粘贴标签的多格扎[⑤]称之为"结构主义者"。但是，他们在建立自己的理论体系时，只具备一种非结构的旧语言

---

① 对于这些，应该去阅读米歇尔·阿里维（Michel Arrivé）、让·德洛姆（Jean Delorme）、路易·帕尼耶（Louis Panier）、齐贝尔伯格（Cl. Ziberberg）和许多其他研究者们的认识论文章。对于其他那些研究者，我曾在"我知道什么"丛书的《符号学简史》（*Histoire de sémiotique*）中列举过他们的姓名。在阅读了这个小册子和法国大学出版社（PUF）"学士阶段"（"Premier Cycle"）教材《符号学问题总论》（*Questions de sémiotique*）的论述之后，可以考虑过渡到阅读一些重要的参考文本，例如叶姆斯列夫（L. Hjelmslev）的《言语活动理论导论》（*Prolégomènes à la théorie du lengage*）、邦弗尼斯特（E. Benveniste）的《普通语言学问题》（*Problèmes de linguistique générale*）、格雷马斯的《结构语义学》（*Sémantique structurale*）、《论意义》（Du sens）、《莫泊桑与文本符号学》（*Maupassant et la sémiotique du texte*）、《论意义 II》（Du sens II）、格雷马斯与库尔泰斯合著的《符号学词典》，当然，还有昂格勒（Engler）出版社出版的非常权威的《普通语言学教程》（*Cours de linguistique générale*）。

② 第一次刊载在1956年7月《现在法语》（*Français moderne*）杂志，第24年，第三期。后被收录在格雷马斯的《1830年的时尚》（*La Mode en* 1830），Paris，PUF，2001。

③ 拉康（Jacques Lacan，1901—1981）：法国结构主义精神分析学家。——译者注

④ 福柯（Michel Foucault，1926—1984）：法国结构主义哲学家。——译者注

⑤ 多格扎（doxa），即"主导思想""主导观点"，罗兰·巴尔特也用其表示"公众舆论"。——译者注

学（通常是布卢姆菲尔德[1]的分配主义），或者具备一种基础的音位学，甚至没有一种明确的结构概念的观念。正是因为如此，格雷马斯发表了《索绪尔主义的当前情况》一文，表现出从索绪尔和叶姆斯列夫那里寻找与结构主义人类学实践结合的那些最佳概念的急迫性，这一切都是为推进对于意指的客观探讨提供各种手段。

在同一时期，列维-斯特劳斯严格的聚合关系的观点[2]对于话语的展开和其“意向活动”[3] 限制过多。格雷马斯在普洛普的著述[4]中看到了对于思考与描述话语链接意想不到的一些概念方式。由普洛普在俄罗斯民间故事的抽象深层之中发现的形态的和功能的规则，继列维-斯特劳斯关于模式的首批二元式的和范畴性的发现之后[5]，提供了一些无可争论的句法上的模式，当然其普遍意义（模式，即一些人种—文化上的安排）没有躲过巴黎符号学学派的这位奠基人的眼睛。

1964 年，罗兰·巴尔特与格雷马斯以叶姆斯列夫的《言语活动理论导论》为基础同时举办了两次报告会，他们两人是在几年前于埃及亚历山大市一起发现了这本书。根据这本书，巴尔特写了《符号学基础》（*Eléments de sémiologie*），格雷马斯写了《结构语义学》（1966；PUF 出版社重印，从 1986 年以后，连续再版）。

巴尔特、格雷马斯都在叶姆斯列夫严格的认识论中发现了“内容之形式”这种全新观念的表达方式。《言语活动理论导论》在介绍这一非常抽象的概念时，在语义上和在句子语法上的应用，所采用的已经非常具体详细。由于叶姆斯列夫和乌达尔的贡献，索绪尔的所指平面便避开了最初的见解（这种见解尤

---

① 布卢姆菲尔德（Leonard Bloomfield，1887－1949）：美国语言学家，语言学分配主义的创始人。——译者注

② 聚合关系的观点：以某种竖直的方式通过在最初提出的主题内容与人们最终达到的一般是颠倒的主题内容之间进行比较所形成的对于总的意指进行把握的观点，而不考虑由内容的这种颠倒所获得的话语在组合关系上的展开问题。

③ 邦弗尼斯特的用语，见《关于语言的符号学》（«Sémiologie de la langue»），收入《普通语言学问题》之二。

④ 普洛普（V. Propp）：《民间故事形态学》（*Morphologie du conte*），Paris，Seuil，1970。

⑤ 比起列维-斯特劳斯在其著名的《神话学》（*Mythologies*）中阐述的主题与形象的高超技艺来，格雷马斯尤其从这位作者的《结构人类学》（*Anthropologie structurale*）中学到了用已经是形式的而不再是直觉的方式从或多或少是抽象的不同深度的层次上描述意指事实的才干，例如对于俄狄浦斯神话的描写。通常，神话文字的一种荒诞性掩盖在更为抽象的层次上的一种相关信息之下。弗洛伊德也曾经有过相同的探索，在有所变动的情况下，格雷马斯借助他著名的生成行程所试图把握的，正是这种类型的运作。

其是词语方面的，因而在外表上是按照单独的和随机的符号即一种语言的单词被切分的），而以一种关系网的形式在整个话语的范围内展开了，它形式多样，但很有规则、经久不衰。

阐述言语活动系统抽象的、深在的平面，可以使“内容之形式”这种观念更为明确，使之具有可操作性。当时，人们仅限于用一个命题的意义来诠释另一个命题的意义。人们通过逐步地接近，从以某种方式所理解的意义过渡到被判定为与这一意义相等的另一种理解，从不离开在直觉地理解和反复思考的那种意义上被认为是牢固的领域。甚至对于哲学和逻辑学最为抽象的说明，也不远离一种意义，而意义每时每刻都是通过真实判断和（或）连贯判断可以控制的。

相反，符号学借助于“内容之形式”这种基本概念，采用其自身不具备意义的表达方式，转向了对意义效果的一种描写。实际上，符号学在建立几乎是可以量化的一种描写，这种描写是根据倾向于被剥离语义投入，因此是没有意义而只有形式的一些模式进行的。于是，符号学描写便脱离了感官的感知，而操纵一些概念工具。由于这些概念工具属于依据对言语活动现象的系统观察而直接推导出来的一种充分的形式主义，便使符号学可以描述每一种文本，俨然是对于一种完全客观化的关系游戏进行综合的结果。

符号学，正是以这种方式摆脱了从前的历史状况，最终揭示了主导具有意义的事物的创造和传播的规则（有时是规律）。在符号学获得发展之前，这些几乎躲避表达主体之意识的规则或规律，在交流的习惯条件中实际上是不为人所知的。

在后来的时间里，格雷马斯最大限度地为普洛普的模式“去掉人格特征”[①]，为的是更明确地表现出该模式深层的句法价值。“结婚”“背叛”“危害”“违抗”“禁止”等被抽象化，被归入建立在其固有句法核心基础之上的二元游戏，即归入了主体-行为者（S）与对象（O）之间的结合（合取）与分离（析取）的功能关系上。通过显示语法与逻辑成分对普洛普的模式所做的这种简化，最终建立起一些对立连对（合取—析取，主体—反主体）或一些互补连对（S vs O，发送者 vs 接收者），这些连对，借助于它们的逻辑相互性并用最少的实质性语义投入，以这一些来确定另一些，即确定各种关系的最终术语。这种相互性是各种概念之间相互确定的方式之一，对于符号学来说，其作用就像是各种概念的形式有效性的一种基本要素。

① 这是为了有利于它们的更为抽象、更富有逻辑性，因此是不太具形象的价值。

从1974年、1976年开始，动作的叙述简图模式被认为得到了完善，人们的注意力开始转向模态（modalité）语言学范畴。格雷马斯及时地观察到，模态化过程可以在民间文学中借助于人与神奇对象（神奇的木棍、不可战胜的利剑）或者在严肃文学上借助于人与"天意"对象在语义关系上（而不仅在语法关系上）表现出来。不论是具有一切能力的阿拉丁[①]的神灯还是带来必要信息（懂得）的古典悲剧中的信使，这些不同的形象成分从来都只不过是模态化游戏的一些具体表现，在符号学层次上的实现则一方面关系到功能-关系[②]/是/与/做/的复因决定情况：

应该一做，想要一做，能够一做，懂得一做

应该一是，想要一是，能够一是，懂得一是

另一方面也关系到行为者（主体、反主体、对象、发送者、接收者），而功能—关系则分割着这些行为者的能力获得行程[③]与（运用）完成行程[④]。当时，/是/（/成为/）与/显现/之间在诚信图示[⑤]中的相互模态作用以及/是/（/成为/）与/做/之间在创作图示［使—是（成为）］或操纵图示（使—做）[⑥]中的相互模态作用，也开始得到了研究。

从1975年开始，有关各种模态的语言学路径借助于体态的同样是语言学的路径得到了补充。这项研究工作为话语层的处理带来了（对于被系统切分的那些命题的）一种补充性连接，这种连接在这种更为表面和通常是更为形象的[⑦]层次上逐一地剥离由各种模态所带给叙述层上的连接方式。我们在格雷马斯的《莫泊桑：文本符号学》和弗朗索瓦丝·巴斯蒂德（Françoise Bastide）

---

① 阿拉丁（Aladin）：《一千零一夜》中的人物，讲的是一位裁缝的儿子在巫神的指引下，找到了一盏神灯，而在神灯的帮助下，他找到了财富。——译者注

② 功能-关系是对于在语法句子中属于动词的句法和语义作用的最为抽象的说明。在抽象意义上讲，它们（在叙述层上）归于/是/与/做/的范畴。

③ 人们会想起狄德罗写给索菲娅·沃朗（Sophie Vollant）的著名信件："自从我看到您漂亮那天起"（我们是根据记忆引用的），作为大符号学家的狄德罗，在他认为是看不到的、不存在的索菲娅所在的漫长时间与她引诱他的目光和心、因而获得所希望的对象能力之间，做了区分。而与此同时，他自己也由于希望而变成了极富能力的。

④ 见J. M. 弗洛克分析过的康定斯基（Kandinsky）的《构图之四》（*Composition IV*）（见安娜·埃诺主编《符号学问题总论》，第136～139页），这种分析，为一篇勉强具有形象的视觉文本提供了从视觉上处理/能够/的模态在作为发送者代表的行为者方面的分配典范。

⑤ 参阅前面《再现沉默》一文最后部分关于"诚信的"注释。——译者注

⑥ 格雷马斯：《挑战》（«Défi»），收入《论意义》之二，*Du Sens II*，Paris，Seuil，1983。

⑦ 所有这些都在《符号学词典》（1979）词条"生成行程"（Parcours génératif，p. 157－160）、"模态"（Modalité，p. 230）和"体态化过程"（Aspectualisation，p. 21）中得到了非常明确的说明。

的主要文章中[①]，会看到借助于模态化过程和体态化过程两个概念所进行的明确分析。

由于对于体态特征的研究，一些新的符号学概念，诸如“张力度”（tensivité）、“强度”（intensité）、“陈述活动实践”（praxis énonciative）或“视位”（phorie）（许多研究者都说非常需要这些概念[②]，但他们不懂得足够地对其进行描述，以便将其正确地整合在理论之中），倾向于占据研究的首要位置。于是，1986 年，有两部著述强烈地质疑了这一转型时刻：

——《符号学词典》之二，巴黎符号学学派集体编著，格雷马斯和库尔泰斯主持；

——《论不完善》（*De l'imperfection*），格雷马斯著。

于是，守旧派与现代派之间的某种潜在争论甚至在巴黎符号学学派内部形成了。《视觉艺术符号学》，正是这种争论的一种平静的反应。

1991 年，由格雷马斯和封塔尼耶合著的厚达 700 页的《激情符号学》（*Sémiotique des passions*）[③] 的出版，是当年的重大事件。在这部后结构主义概论的书籍中，上述那些新概念，都根据一种更新了的理论想象而得到了更为成熟的表述：最初的叙述符号学，被称作是“动作符号学”，已经被认为是暂时完成了。它主要通过二元对立范畴、生成行程和作为基本“结构”[④] 的符号学矩阵来描述。所有这些理论要素，由于都曾伴随过动作世界的自然分割与切分及其他的话语誊写，它们都是不连续符号学的特征。此后，从体态特征开始让我们可以把握作为原本是活着的人（忍受折磨的肉体、高兴与悲伤、痛苦或惬意、恢复性放松或多产性紧张等）的分阶段的和更为不稳定的运动的时刻起，符号学的严格结构主义时期就结束了（而不需要符号学必须停止其一直进行的、可以赋予意指以形式并提供主导结构的规则的研究工作）。从此，便需要建立一种连续性符号学（与曾经发生过变化的严格科学的认识论同步）。

---

① 见《符号学文件——资料》（*Actes sémiotiques. Document*）和署名为 F. B. 的文章、《符号学词典》第二部（1986），Paris，Hachette，1986。

② 即当时所说的“张力度”，见 CL. 齐贝尔伯格所著《论张力模态》（*Essai sur les modalités tensives*，1981）、安娜・埃诺《叙述学，即普通符号学》（《符号学要旨》之二）（*Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique 2*，1983）和其文章《关于术语“情结”的困惑》（«Perplexitéà propos du terme “complexe”»，收入 Perret，Ruprecht 出版社《符号学的要求与观点》，*Exigences et perspectives de la sémiotique*，t. I）、格雷马斯的文章《论愤怒》（«De la colère»，收入《论意义》之二，1983）。

③ 经核实，1991 年该书版本为 330 页。——译者注

④ 当涉及的是符号学矩阵的时候，“结构”一词是非常适合的。在这一点上，可以参阅《符号学要旨》，1979。

1994年，这种新的理论想象产物，要求我们能够具体展示一些符号学常项，这些常项调整着有关激情经验话语的建立。这些常项完全不同于二元的结构关系，更值得用“形态学”名称来命名那些在激情的可表达部分是随机的、不稳定的和连续的品质。通常的情况是，这些可表达部分在没有从话语中被赋予所指的情况下实际上已经是被表达了。这样一来，我们甚至可以具有最大的可能来把握真正激情方面的话语技能。这种观点导致我们为激情符号学提出了一种新的研究主题，那就是感受之主题（感受一词也应该在其名词体态中被看作被感受）。

我们的著述《能够就像是激情》[①] 论证了这样的言语活动功能的存在，提供了感知这些功能的可能性证据（即便它们是无所意味的），反驳了20世纪50—60年代的语言哲学断然否定任何无意味且哪怕是很少的不可言喻之物，所以由这部著述开启的观点远没有得到完整的挖掘。但那些观点使研究者可以开始确定在情绪和激情影响下产生的话语所特有的语义节奏。这是对于认识弗朗西斯科·瓦雷拉[②]称之的一体精神（The embodied mind）[③] 的决定性贡献。

1995年，雅克·封塔尼耶的《视觉对象符号学——论光的世界》[④] 重提视觉符号学问题，同时发展了《激情符号学》一书中引入的概念。他断然地采用了感知的观点，我们有时在这本《视觉艺术符号学》中能够看到这种观点。

1998年，雅克·封塔尼耶与齐贝尔伯格合著的《张力与意指》[⑤] 回顾了以往20年的研究工作，并尽力以非常审慎的词语展望了张力符号学已经打开的各种途径。这部书是一种综合研究成果，它是理解最新研究成果的不可或缺的工具书 。

2002年，我们后来常参照的由集体撰写的《符号学问题总论》（*Questions de sémiotique*）一书出版（在这一点上，我们谨向读者表示歉意，因为我们承担了这部原想成为适用于各个年龄段自学者的真正实用教材的主编工作），它的出版既提供了一种回顾，也提供了一种展望和一种开放。作为回顾，既发表

① 安娜·埃诺：《能够就像是激情》，*Pouvoir comme passion*，Paris，PUF，coll. *Formes sémiotiques*，1994，234P。这项研究工作依靠的是曾使大仲马欣喜若狂的一种材料：1662年他在路易十三的皇宫里做了六个月的秘密政治档案工作，当时正处在对卢瓦尔河以南新教城市的战争期间。

② 弗朗西斯科·瓦雷拉（Francisco Warela，1946－2001）：智利籍生物学家、神经病学家，曾担任法国国家科学研究中心（CNRS）的一个研究室主任。——译者注

③ 见弗朗西斯科·瓦雷拉的著述。

④ 封塔尼耶：《视觉对象符号学——论光的世界》，*Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*，Paris，PUF，coll. *Formes sémiotiques*，1995。

⑤ 封塔尼耶与齐贝尔伯格：《张力与意指》，*Tension et signfication*，Bruxelles ，Mardaga，1998。

了一些目前难以找到的参考文章，也汇总了一定数量的为各个特定领域撰写的概述文章。它具有展望的维度，有一定数量的文章可以使我们看到现在研究工作中使用的术语，例如："味觉经验中的感知与陈述活动，以品酒为例"，这是博尔德龙（J.-F. Bordron）一篇文章的题目。由于我们今天发表了同一位作者的文章（《像似性》）和来自非常不同的一些领域的理论文章（菲塞特写的有关皮尔斯符号学的文章，μ研究小组及戈兰·索内松写的有关修辞学与认知心理学的文章），这部《视觉艺术符号学》便代表了当前的研究所提出的诸多观点中的一种观点，因为这种研究将激情问题包含进了对于感觉和感官的更为一般的透视法之中了。

最后，《符号学问题总论》还大体上表现出了一种开放，因为它并不局限于巴黎符号学学派的研究成果。在符号发展史上，它第一次与指示这一学科的另一重要学派即源自皮尔斯研究成果的基本上是美国的学派进行了系统比较和认真考察。建立这种比较的时刻来到了，这种比较既不是面对面，也不是对立，而是指出两个学派之间已经存在的沟通栈桥，以便周密安排一些相互作用和进行研究方面的最好的转换。

2004年，我们以眼前这部书延续了《符号学问题总论》中的探讨，并且我们以《视觉艺术符号学》这个书名（因此，是换了一个名称）出版了《符号学问题总论》一书前言[①]第6页中预告的《图像符号学》（*Sémiotique de l'image*）。

在对符号学概念史做了这种叙述之后，现在，我们在下一部分即"四个关键词"中，对于符号学理论在其经典阶段中的情况做一介绍，虽不大按照时间顺序进行，但在其严密性方面却是更为确定的。

四个关键词

元言语活动（Métalangage）[②]

与其相联系的术语：已不同的程度见于《符号学词典》全书。

---

① 在《符号学问题总论》同一前言第5页中预告的《符号与有关精神的哲学的关系》（*Les rapports de la sémiotique avec la philosophie de l'Esprit*），应该可以在很短的时间内出版。

② 元言语活动，就是从英、美语言学中翻译过来的"元语言"（英美语言学中不分"语言"和"言语"）。但法语中除了有 méta-langage（元-言语活动）这个概念外，还有 méta-langue（元-语言）这个概念，它们是有区别的，由于后者翻译成"元-语言"，所以前者也只好翻译成"元-言语活动"。——译者注

根据符号学观点，即是雅柯布森定名为言语活动的元语言学功能的东西，也就是一种自然语言可能有的把自己当作对象、自我说明的能力。这种能力或者归于转译（paraphrase），或者归于属于科学类型的一种真正的元言语活动。理想地讲，这样的元言语活动超越产生它的自然语言，它外在于用来当作分析目标的对象语言，它“像是一种人工言语活动那样发挥作用，具有其自己的构建规则”（《符号学词典》，1979，“métalangage”词条，§4）。

符号学方法涉及对（被当作一种定义等级来构想的）科学元言语活动的求助，这种元言语活动本身也是根据对于素材和文本所做多种研究的综合内容制定的，在于证明或废除研究工作最初的那些假设。对于视觉材料的分析，由于其特殊的示范性特征，1979 年版《符号学词典》对于符号学元言语活动首先进行整理性研究。指责符号学其元言语活动的固定的、不变的（令人厌倦的……）特征，是不恰当的，因为这一点恰恰是长时间以来最为丰富的成果之一。求助于元言语活动，符号学在对意指做客观的和实际的把握过程中成为真正的鉴定工具。

应该指出，在 1979 年版《符号学词典》中，有一种关于元言语活动的“等级”和将其当作是“最终成为不可确定概念之汇编的等级构筑”（我们可以将其看作是一些假设的共同概念）来介绍的特殊要求。这样一来，一种公理体系便可以得以建立，而根据这种体系，借助于演绎推断，语言学便成为一种形式的言语活动，即一种“纯粹的代数”（同前）。

结论是，说到底，“理论”和“元言语活动”作为定义——概念的等级，它们都接受差不多相同的一种定义或一种描述：理论只不过是有关研究之基础的元言语活动，而元言语活动在其操作性概念中只知道和只浓缩理论的结果，为的是“确保”（作为攀缘和登山队领头人的言语活动）描述工作。理论与元言语活动完全是一种相同的现实，其源自于一种相同的启发性动力。

符号化（Sémiosis）

在相关联术语中：词语的 vs 非词语的，叙述的 vs 话语的，主题的 vs 形象的，结构的 vs 张力的，意义 vs 意指。

有一种关于符号学理论的建构论，不将意义看成精神自其诞生时起就沐浴在其中的一种早已存在的已知条件，而是完全看成一种生产的结果。

符号化，便是这种生产过程。它是操作过程的链接，内容的某种形式就借助这种链接在实现表达的某种形式过程中得以建立。

意指，作为在这种严格符号学意义上的理解，它是符号化的形式产物。它

是（表达平面与内容平面两个平面）所有链接的结果，这种连接界定了交与分析的带有意义的对象的形式，也包含着在表达之形式与内容之形式之间建立关系时采用的最高连接方式即挂接方式（mode d'accroche）。我们试图支持这样的观点，即意指是我们在绪论中引用的索绪尔的代数表述 H_20（构成水分子的抽象关系图示），这是相对于水的可感的和物理的性质而言的，而这种性质本身则对应于被感知的、被品尝的、被理解的和被领会的意义。因此，标记一部视觉作品或词语作品的意指，就等于为这部作品建立像代数那样的一种规约性言语活动，最终是为了实现一一对应的描述。这是符号学的主要任务。

相反，对于这门学科来说，意义则通过类比关系而被当作水的全部性质来定位，在索绪尔看来，这些性质以非常令人吃惊的方式从复合体的结合之中浮现出来，而这些复合体在被单独考虑的时候不表现出任何一种性质。意义就像水一样是可消费的。也像水一样，意义是构成成分之上的纯粹漂浮物，而那些构成成分的每一种在被单独考虑的时候都不会包含这种意义的诸多性质的一个原子。意义似乎不可以进行完全客观的外部探讨。相反，我们了解不少对于意义的现象学探讨，都把意义看作对一部作品的意图性的揭示[①]。

文本（Texte）

相关术语：封闭体、素材、话语伸缩性、话语的非封闭性、扩张、浓缩、聚合关系研究 vs 组合关系研究、事实性 vs 意愿性、单体、单位、意指整体等。

“文本”是符号学理论的一个操作概念。在符号学方法中，文本占据着中心的位置。不过，我们在 1979 年版《符号学词典》相关定义的第 5 和第 6 部分中看到了某种模糊不清的地方（就像是一种意义过剩）。这种多元性，在作者方面似乎是与想处在对立于他们的全部问题范围之内的一种意志相一致。主张将这种简短的阐述放进一种实践的意义之中。我们停留在最为传统的、与叶姆斯列夫最初的元言语活动的定义上：“文本指被看作先于分析的一种单体”，但我们同时补充说：“这种单体被认为是可以分析的，也就是说，满足于分析程序的预先条件。”

为了按照其应用性而不是按照其概念的存在性来标记这种定义，我们借助于引申 1979 年版《符号学词典》提供的分析概念来考虑这一定义：

---

① 《符号学词典》中，“意图”词条（“Intention”）远远低于近 20 年来对于这一主题的所有研究成果。

“在符号学上，分析指从叶姆斯列夫以来被用于描述一种符号学对象的全部程序，这些程序从一开始就具有把所说对象看作一个意指整体的特殊性，它们一方面旨在建立这个对象各个部分之间的关系，另一方面旨在建立各个部分与对象构成的整体之间的关系，并且反复建立这些关系，直至穷尽对象，也就是说，直至记录下最小的独立单位。这样的一种描述，与上行的综合相对立，有时被称为是下行的。”

这一定义中的“对象”一词，可以毫不遗憾地被“文本”所代替。我们在此记下的，尤其是“意指整体”这一概念。在1964—1984年间，分析实践尚不能构想被应用于其他事物，而只能应用于“文本”，也就是说，只能应用于一种意指整体。所说文本的能指是不重要的。它可以是词语的、举动的、视觉的、仪式的。重要的，是这个概念被包含进“意指整体”这一表达之中的有机封闭方式。推论性分析，正是依靠这种有时是具体的限制（一幅画作的边框，一幅照片的周边，再现活动的结束等）被进行到完结。我们用“事实性”（factualité，在我们看来，这个术语对立于“意愿性”）定名的，恰恰是由这些内在的封闭特征和与对象有关的相对稳定性特征所确定的这种具体的抽象活动。前一个术语是完成体的，它把文本看作是结束的、因此也是确定的；后一个术语是未完成体的，它涉及文本的形成和这种形成所投射的有效部分的不可判定性。最近的分析，有时把“文本”看作开放的“话语”，这是根据邦弗尼斯特赋予“文本”vs“话语”之对立关系的意义来说的。

按照叶姆斯列夫的意义来理解，文本的概念是离不开“语料”（corpus）概念的：语料是“为了分析而构成的全部现成的陈述”（《符号学词典》，1979，§1），这种分析本身也包含作为首要方式的形式描述之下行的和事实的做法分不开的（“现成的”）界限概念。我们指出，在视觉实践中，某些分析家在纯粹的内在性即只在被考虑的“文本”界限内辛勤研究（例如本书中收录的菲利克斯·蒂尔勒曼的文章），另外一些分析家进行比较研究，并把对象——文本包含进一种适当的“语料”内部，而该语料则阐述被分析的文本（弗洛克对于康定斯基作品的分析，见《符号学问题总论》）。这样一来，分析所依赖的意指整体的有机封闭体便被移植到语料本身，而文本则被认为是贯穿从语料推导出来的所有意指。这两种实践是互补性的。理想的做法是，将两种做法结合起来。这一理想，在时间上是昂贵的，它还没有实现。

理论（Théorie）

相关的术语：多格扎（基础奠定不牢的“舆论”，该舆论是由非理论化观

念或未被验证的信息构成)、(具体地被理论化的)概念、等级、无法论证的观念、元言语活动、结构、共同概念。

所有的人文科学都要服从于经常性的认识论方面的重新评价,它们根据一种可确认的渐进过程来积累知识。在这些人文科学中,理论最终会是界定明确、等级清晰的所有基础概念的集合。索绪尔首次为语言学提出了这样一种有关等级的典范。格雷马斯在其理论构建时期(1956—1984)不停地返回到这种等级方面。他把下列概念记入了属于首要的、基础的和共同认可的概念(在这方面,没有任何其他概念先于它们):同一性(identité)、区别性(différence)、否定(négation)、肯定(assertion)、把握(saisie)、生成(génération)、描述(description)、对象(object)、关系(relation)。它们的集合应该构成一切都发端于此的公理学基础。

对于想成为在严格意义上是形式的一种思想来说,这些术语虽然难以确定,但理论则借助于它们之间维持的相互确定关系将其看作可以被充分确定的[①]。

这种相互确定的系统,尤其可以使意指的构成模式以一种纯粹的关系游戏的形式显现出来,可以阐述无数富有动力的文本的深层结构,因为这些文本在一种动作或一种再现活动(舆论、知识、计划等)中标记出一种沿革、一种变化。这种基本结构,即符号学矩阵,它被看作是标记性的,因为它的内在规则性独立于它被用来承载的所有特殊语义投入。正是在这一点上,它是一种真正的结构,这一点甚至在60年代自称“结构主义者”的人们那里不曾有过。

在1979年版的《符号学词典》看来(词条“sémiotique”,C.1),“元言语活动”、“理论”和“符号学”这三个术语,最终会根据一种个人逻辑混同起来,这种个人逻辑既是世界观,也是在法国20世纪下半叶在这个领域做出突出贡献的个人的理性信仰和生活计划。对于格雷马斯在库尔泰斯的协助下亲自概述的这些文字,没有任何东西可以代替。

可预见的研究路径

有许多路径是由激情符号学开启的。由封塔尼耶主持的巴黎相互符号学(intersémiotique)研讨会,几年来一直关注根据属于感觉的前谓词而出现的逻辑谓词形式的产生问题。由安娜·埃诺和博尔德龙主持的巴黎第四大学博士

① 这一点,曾长时间受到帕里安特(J. -C. Pariente)的论证,见《言语活动与个人》,*Le langage et l'individuel*, Paris, A. Colin, 1973。

学院的研讨会，主要在对爱好的各种表达方式上进行比较性思考。两种研讨会最终都要重新研究自20世纪60年代以来符号学有点沉睡其上的陈述活动的理论，而这，正是最近的研究工作所指出的内容，其中包括勃兰特（P. A. Brandt）和阿比斯（Aarbus）的研究工作[1]。

实际上，考虑在激情影响之下表述的那些话语（它们并非是再现激情和因此服从于再现激情事物的约定的社会文化标准的文本），就必须重温时间或扩大空间，且必须考虑这样一些话语实践——这些实践或非常古怪，或远远先于我们当前言语活动规范的话语实践，后者尤其取决于我们社会现时的和后工业化的状态。有一些情景符号，在文化上或古旧，或反常，或久远，它们能够避开我们首先从理论形成的内部得以看作一般性的和最终在形式平面上获得的东西。因此，雅克·封塔尼耶在《符号学问题总论》一书（第603页及以后）中对于激情符号学所做的非常明确的概述，尤其在深层增值（视位）与模态之间的转换关系上，似乎应该被现时的研究所相对地看待。

在《能够就像是激情》中对于“感受”的研究，已经警告我们，必须研究有关陈述活动的诸多概念。不过，我们的语料过去涉及的是一个真正古典的文化时期（1622年的法国），当时对于语言的操作只考虑抽象的可表达的（按照1979年版《符号学词典》有时是机械论的术语来说，即是“被脱离的”）和不可表达的即“非脱离的”（根据经验与表达的难以理清的一种情感固有性）两个方面的比例。在这种语料的情况下，陈述主体进入精神再现（这种再现在于为脱离的成熟活动机制建立必要的距离）的抽象过程，是非常均衡的。在某种程度上讲，说的与未说的是相互表达的。

此后，在推广《能够就像是激情》之结果的更为宽泛的语料的研究之中，我们必须研究：

——或者是幼儿和聋哑人最初不同于正常人的言语活动的获得阶段；

——或者是在精神疗养过程中产生的话语；

——或者是来自没有文字的一些社会的传统叙述——在那些社会中，形象虽然难于生产，但却是唯一的记录方式。

对于在所有情况下与我们有关的言语活动的操作类型，引导我们在洪堡[2]

① P. A. 勃兰特《什么是陈述活动?》（«Qu'est－ce que l'énonciation ?»）见于《符号学问题总论》，第667页，以及其他即将出版的著述。

② 洪堡（Guillaume de Homboldt，1767－1835）：德国语文学家、哲学家和外交家。——译者注

的学生与合作者布施曼[1]去世两个世纪之后继续验证，有许多语言极大地避开了西方语言学在其语料中辨认出的陈述活动的连接。划分是非常明显的，我们甚至可以尝试将在说中的言语活动（langage disant）与在体验中的言语活动（langage éprouvant）对立起来。前者表现出连接的丰富性，所有的语言学发现和符号学发现都会对其形成一定的观念。后者似乎不屑于去做连接，这种言语活动好像依附于真实的现在时。在表现为像是无终点的情感连续体的叙述中，时间性本身表现得很弱，主体与对象之间的关系也并不明显。

这一切就像是，一方面有着西方社会已经达到的一种言语活动类型（在这种社会里，一切似乎都可以被说出，与表达的认知距离是那样的大），另一方面，与这种言语活动相对立，还有着一些语言或这些语言的一些使用方式，在它们之中，是不具备对"脱离"[2] 活动的否定的，因此，不足以进入抽象过程。

实际上，"脱离"（不论是陈述活动性的，还是陈述性的）以一系列认知操作过程为前提，例如提出一些假设、过滤和选择这些假设、听凭想象力纵横驰骋、想象不可能之事。当我们与一种在体验中的言语活动有关系的时候（尽管这种言语活动受在无裂痕的世界上的一种出现所支配），这一切便不存在。一种在体验中的言语活动最终会被人听到，而不必真正具备在使主体从精神上与世界分离的同时解放主体的内心再现能力。在这种状况下，上面提到的各种认知过程借以开始的至高无上的否定性，便不具备现时性，而这一点，对于在大洋洲的许多小文化部族里从事视觉艺术的某些方式来说，就被看得更清楚。一些纯粹视觉的方法代替了词语符号化在连接上的缺乏。在这种意义上，这些方法为视觉符号学提供了一些无与伦比的语料。

人们所希望的，是借助一些具体的例证来说明这一切，就像对南太平洋地区传统像似生产的多样性的分析结果那样：树皮上的可见契约、岩壁上的神圣绘画、丧葬仪式中跳舞的男人上身涂的可辨认的具有风格的痕迹。我们更愿意在这本书中安排由土著民族的一个出色人物——尼姆·班达克（Nym Bandak，

---

[1] 布施曼（J. －Ch. Ed. Buschmann）：《马克萨斯群岛语言概述》，*Aperçu de la langue des îles Marquises*，Berlin，1815。

[2] 参阅前面《再现沉默》一文的相关注释。——译者注

我们在后面简称为：N. B)[①] ——引起的一种视觉对象。N. B 的“艺术”天赋，是在人类学家斯坦内于 1935 年遇到他时被发现的，当时，斯坦内让人在他带来的军事地图上为他指路。N. B 对于这种地图标注简单且缺乏准确性很是生气，便立即提出用他的各种色彩来标出正确路向。这种可见的东西，既具体又抽象——如克莱的许多作品那样——成了斯坦内进行重要搜集的开端，正是他保存下来许许多多土著民族的艺术资料。那些图，既是可以走遍这块领土的图表，又是按照其地理学考虑的地质外形图，也是在这同一块土地上被当作故事来理解的神话分布图[②]，它们还是对于 N. B 禀性的一种表达——这种禀性没有人能比得上，似乎曾常常被人模仿（N. B 的可视图表方法曾深刻地影响了当代土著民族艺术家们现在的全部绘画用语）。

这样的视觉对象，使我们重新对陈述活动概念做完全传统的思考：在这样的视觉对象中，如果有一种无可争辩的个人陈述活动的话，那么，它在任何情况下都只能被解读为像是一种“自我”的逸事性的和具有个性的记录。它就像是“禀性”（按照塞尚在其书信中赋予该词的意义）的一种印记。这样的一种禀性，虽然是非常个别的，但它却综合了对于集体而言是真理的东西，因为这种禀性想成为集体的代言者。部落的所有成员都承认对眼前事物的这种再现的真实性，并将其解读为共同的言语活动。由于有着双重的组配规则，即一种个别禀性的新颖表达和一个集体的约定表达，我们便从话语分析的陈述活动观点中解放了出来，因为那些观点过于依赖从朱尔·费里[③]以来就规范了的法语表达方式在学校里的语法和修辞学讲授。

陈述活动概念，就像它在符号学中确定的那样，20 年来，完全被“脱离”vs“接合”的机械隐喻所主导。这种隐喻在今天还在流行，所参照的是带发动机的汽车的离合器的接合活动，但它不只属于格雷马斯。它来自于变指成分（shifter）一词，该词指 20 世纪 60 年代美国文学批评理论中的令人生畏的接合成分概念。但是，在格雷马斯理论中，这个隐喻与哲学概念结合在了一起，它是完全地反直觉的。在第二次世界大战刚刚结束之后的那段时间，它流行于

---

① 尼姆·班达克（Nym Bandak），澳大利亚丁闵欣（Diminhin）部落的一位默林帕撒人（Murrinhpatha），他是首领和西方意义上的“艺术家”。他住在澳大利亚北部西南海岸基茨（Keats）港。他的绘画作品数量很少，而且都是赠送给他的朋友人类学家斯坦内（W. E. H. Stanner）的，因为后者赢得了这位智者的信任。

② 这些神话已被人类学家们所了解，例如《梦想荒漠》（*Les déserts Dreamings*）。

③ 朱尔·费里（Jules Ferry，全名 Jules François Camille Ferry，1832—1893）：法国律师和政治家，他的重大贡献之一是改革了学校教育。——译者注

说话主体在世人面前时对言语活动的初始否定和它的析取角色方面。

我们上面说过，至少有三个研究领域可能会破坏这种今后会是过时了的“可靠性”：

1. 有关婴幼儿和聋哑人言语活动的研究。我们尤其会想到斯特恩（D. Stern）和蒙塔尼耶（Hubert Montanier）的经典研究工作［见《符号学问题总论》，伊万·达罗·阿里斯（Yvan Darrault Harris）整理的参考书目］，也还要想到特别是由埃迪·维内齐亚诺（Eddy Veneziano）从事的当代研究工作。对于聋哑人，我们会想到海伦·凯勒（Helen Keller）的著名生平，她在七岁时才有了真正的分节连接的言语活动，那是通过她对在手心上体验和感受她此前获得过的唯一一个单词［用“Wa－Wa”来代替“Water”（水）］的回忆来“感受”一种言语活动的复活时才获得的。随后，她在十五岁的时候又得了一场病，使她成了盲人和聋哑人。多亏了发生在炎热的夏天与凉爽的水的愉快接触而产生的对于这种偶然的感觉与言语活动[①]的模糊记忆时刻，当她的监护人在她的另一只手上放上同样一致的符号的时候，海伦体验到了一种真正的言语显现。她（预）感受到了她因疾病而关闭的言语习惯。这些不同的研究说明，从发生学上讲，人类最初进入言语活动是怎样通过一种连续过程来实现的，这种连续过程从体验中的言语活动几乎是从非脱离的时刻过渡到带有意义的第一个语素的可辨性，也就是说，过渡到一种自然语言的第一个真正具有特征的符号。

2. 对以现在时和第一人称承担陈述活动的言语行为进行理论化的时候，不需要说话行为无论如何与说过的东西分离。所以在这里，说话应该严格地与说过的东西形成一体。

3. 一些从感受方面搜集到的观察，一方面可以建立我们称作在说中的言语活动，以及在标准符号学看来建立在说话中得到很好控制的那些被脱离的言语活动；另一方面，可以建立“在体验中的”言语活动，这些言语活动是最小程度地被脱离的言语活动，它们的区别性很小，并且与西方民俗调查图示中一种很不同的叙述性有很弱的联系。

难以肯定的是，符号学能否继续长时间地保留它的机械论隐喻/脱离/接合/，以取代有关陈述活动的一种恰当理论。这种理论，从当年的生命力旺盛，已经变成了具有阻塞作用的被不恰当使用的东西。近来有多种出版物可以使我

---

① 海伦·凯勒（Helen Keller）：《我的生命的故事》，*The Story of my life*，London，Hodder & Stoughton，1914。

们推测，在对于语言学和符号学来讲都是中心问题的这个问题上会产生变化。这尤其牵涉到上面引用的勃兰特的文章所说的情况。“何谓陈述活动？”[①] 这个问题在开玩笑似地赞同“接合”机制的同时，其实完全地远离了这种机制，而发展了一种更为宽泛的思考，该思考是真正符号学的，并整体地摆脱了从朱尔·费里时代因袭下来的思想范畴。

格雷马斯习惯于在他的研究者们放松的时刻像吹喇叭那样提出一个术语：

“重新回到我们的野人那里去。”对于习惯出入王子先生大街（rue Monsieur-le-Prince）[②] 的人来说，野人就是莫泊桑或灰姑娘。但是，这种风趣话也是对符号学的必然天职的一种怀恋。当然，今天，地球的表面已经没有野人存在。不过，某些同意充当野人角色的民族［加拿大的因纽特人（Inuits）和印第安人、北欧的拉普兰人（Lapons）、澳大利亚的土著人（Aborigènes）等］，似乎继续谨慎对待进入意指活动的深层领域，他们基本上还是靠他们的视觉艺术来接近意指领域，而这些视觉艺术则强烈地呼唤符号学上的“懂得—做”，并迫使其在完全地准备与这些在体验中的言语活动融为一体的同时，偏离中心。

另一方面，最为当代的西方视觉艺术，自己最终也强烈地摆脱了它们从19世纪因袭下来的表达规约。

可以期待，符号学在这方面[③]可能带来的发现会重新得到应用，以便研究交与分析的那些新的人类学语料。因此，对于符号学来说，重大发现的大门没有关死。意义在前进，它在扩大的同时也在不断深化。

---

① 《符号学问题总论》，第667页。

② 这是格雷马斯生前居住的街道名称。——译者注

③ 例如参阅博尔德龙有关罗特科（Rothko）（见《新符号学文件》，*Nouveaux Actes sémiotiques*）或有关杜布费（Dubuffet）的分析。